



intenze

**GEORGE
BĂLAN**

● mică
filosofie
a muzicii

1974



Chizga
Jue - 30 martie 1995



**GEORGE
BĂLAN**

● **mică
filosofie
a muzicii**

**urmată de:
la hotarul dintre
muzică și cuvânt**

EDITURA EMINESCU

MICĂ FILOSOFIE A MUZICII

I
**Răspunderea și dificultățile
celui căruia destinul
i-a hărăzit misiunea de a comenta muzica**

M-am întrebat multă vreme, ca unul aflat în cauză și resimțind deci cu acuitate tot dramatismul unei asemenea întrebări: nu sînt inutile, și nu numai inutile, dar chiar parazitare, comentariile făcute muzicii? Căci a potrivi cuvinte, chiar cu artă, îmi părea o îndeletnicire minoră și ridicolă în raport cu ceea ce trăiesc și ne dau cei ce creează opera — prima și a doua oară — compozitorul și interpretul. La ce bun cuvintele tale? Ce e cu toată această pălăvrăgeală despre sonatele lui Beethoven sau simfoniile lui Mahler? Nu-ți dai seama că muzica se poate foarte bine lipsi de ele? Ba că e chiar bucuroasă cînd între ea și ascultător nu se interpun vorbele celui care, vrînd s-o explice, întreprinde tot felul de analize pedante și istorioare ce se vor antrenante... Și-mi revenea adesea în amintire exclamația lui Lenin, mare amator de muzică bună, dar nu și de explicații verbale: „Numai fără comentarii“ („tolco bez komentarii“), i-a spus el odată, fără menajamente, criticului de artă care, înaintea unei audiții, dorea să-l „pună la curent“ cu ceea ce conține o sonată de Beethoven...

Cu aceste complexe am început să scriu cărți despre muzică. Și cred că pe seama unei asemenea complexări trebuie pus tot ce e prost în aceste cărți. Eliberarea interioară s-a produs în momentul cînd mi s-a descoperit că muzica e un fenomen nu de dublă, ci de *triplă creație*, că strădaniile compozitorului și interpretului trebuie să fie întregite (căci altminteri fenomenul muzical ar rămîne incomplet) de procesul creator petrecut în sufletul celui ce ascultă, proces creator care-și găsește expresia sa cea mai înaltă în opera comentatorului. De abia atunci — și trebuie să recunosc că a fost destul de tîrziu — mi-a devenit limpede imensa răspundere morală, filozofică, umană, stilistică a celui ce scrie o carte despre muzică, răspundere care nu e deloc mai redusă decît a compozitorului sau interpretului. Lucrarea sa despre un muzician, o epocă, un

curent, o problemă este — sau, mai exact, trebuie să fie — o creație în sensul cel mai autentic al cuvîntului, la a cărei naștere să prezideze *cel puțin* talentul, atunci cînd lipsește genialitatea (care, în cazul operei comentatorului, e la fel de posibilă și necesară pe cît este la compozitor și la interpret). În fine, contemporană cu aceste descoperiri era și aceea că cele ce se spun despre muzică, departe de a fi inutile sau parazitare, pot juca un rol decisiv în orientarea modului de a înțelege o operă, un stil muzical. Un exemplu din viața cotidiană va face poate mai explicit crezul meu. E vorba de felul cum primim o persoană despre care, înainte de a o cunoaște, ni s-a vorbit rău sau bine, cu ardoare sau cu indiferență, tendențios sau obiectiv. Acest fundal, pe care are loc contactul nostru direct, trăiește ca o realitate foarte puternică în noua relație stabilită și îi poate chiar determina destinul, însoțindu-se totodată de o seamă de alte fenomene secundare. Rolul cuvîntului, în relația dintre muzică și ascultător, de această natură este. Bineînțeles că sunetele în desfășurare — sau, cum zicea Hanslick, „formele sonore în mișcare“ — sînt veritabilele purtătoare ale mesajului, și totdeauna muzicii, iar nu cărților despre muzică, îi vom cere ceea ce este ea în măsură să dea sufletului și spiritului uman. Dar așa cum *aproape totdeauna* apariția unui om în viața noastră are loc sub semnul celor ce ni se spun (foarte adesea, la cererea noastră) despre el, muzica ne este dăruită împreună cu spusele celor foarte mulți chemați și celor cîtorva aleși să creeze fundalul pe care va putea lua pentru a treia oară viața fizionomia ei în sufletele noastre.

Are o destul de largă circulație teoria neputinței cuvîntului în fața infinității de sensuri a muzicii, în fața inefabilului acestei arte. Teoria aceasta a putut lua naștere fie în capetele unor muzicieni îngîmfați și respinși de idei, fie în acelea ale muzicologilor-cîrpaci, care vor să-și justifice pretențios lipsa de har. Cînd iese de sub condeiul comentatorului înrobît de ceea ce Enescu numea „mica istorie“ — care poate fi anecdotică, documentaristică, tehnico-structuralistă etc. —, cînd exprimă nu o pasiune spiritualizată și un ideal urmărit cu fervoare, ci pretinsa imparțialitate științifică a unui suflet de eunuc — în asemenea condiții, desigur, cuvîntul este neputincios. Și cine, cu nesăbuintă, se aventurează să scrie despre Mozart sau Enescu, deși se știe născut într-o asemenea zodie muzicologică, va trebui, desigur, să-și primească pedeapsa : ri-

dicolul. Dar ce forță deschizătoare de orizonturi și de disponibilități interioare are cuvântul despre muzică, țîșnit din preaplinul sufletesc al unui spirit care înainte de a fi riguros, obiectiv, lucid etc. IUBEȘTE. Nu pricepere de a manevra metafore i se cere comentatorului ca să aibă elocvență, ci pur și simplu să iubească. Este adică valabilă și în cazul lui aceea exigență fundamentală fără de care creația compozitorului și a interpretului nu capătă adevărată viață. În plus — și asupra acestui punct s-ar impune cea mai adîncă reflecție — o străveche tradiție a adus pînă în zilele noastre semnificativa echivalență a ideii de iubire, în ce are ea mai înalt, cu ceea ce grecii de odinioară numeau LOGOS.

Despre fenomenul sonor căruia în mod inadecvat i se dă numele de muzică

Există astăzi nu numai Muzică, dar și Antimuzică.

Departe de mine gândul de a revendica paternitatea acestei din urmă denumiri. Nu pot totuși să nu spun că, pe vremea când am început să fac uz curent de ea — pînă la a o pune în subtitlul unei cărți —, era inexistentă în reflecțiile muzicologice. Mi-am zis atunci : se vorbește despre un antiteatru, despre un antiroman, ba chiar și despre antimemorii, pentru a se sugera transformarea unui gen tradițional în ceva opus sau cel puțin în ceva ce nu mai ține deloc seama de legile care prezidaseră pînă atunci la manifestările acelui gen. De ce n-am putea vorbi despre antimuzică ? Nu este acesta termenul prin care am putea caracteriza în modul cel mai adecvat ceea ce face cu sunetele compozitorul postdebussyst, din ce în ce mai preocupat de înnoirea radicală a limbajului său ? A păstra și pentru producțiile cu acest caracter denumirea de muzică, înseamnă a crea și întreține un climat de confuzie estetică. Auditorul vine — să zicem — la concertul în al cărui program figurează Mozart și Xenakis. Primul îl ridică într-o zonă foarte înaltă și pură a spiritului, celălalt îl împinge silnic în regiunile infernale ale existenței. Două acțiuni diametral opuse, care se exclud reciproc. Cum să le dai același nume ? Ar fi ca și cum ai da noptii numele de ziuă. Antimuzica este termenul ce designează în mod corespunzător acest fenomen de întunecare progresivă, pe care-l trăiește muzica europeană de cînd în ea au pătruns forțele negației și distrugerii, asistate, în funesta lor operă, de forțele falsei construcții.

S-ar putea răspunde că, pentru denumirea unei arte, nu importă ceea ce spune artistul, ci materialul de care se folosește în plămuirea sa. Dante a putut descrie în aceeași operă și Paradisul și Infernul, ceea ce n-a împiedicat *Divina comedie* să rămînă, în ambele cazuri, cea mai autentică poezie. De ce să refuzăm evocărilor infernale ale lui Xenakis, Stockhausen, Penderecki ș.a. dreptul de a se numi muzică, dacă ele folo-

sesc același material — sunetul — de care s-a folosit paradisiacul Mozart? Raționamentul are, desigur, logica lui, dar e o logică în sine, insensibilă la concretul real al fenomenului. Noțiunea de muzică nu este o simplă denumire cu caracter profesional, ea s-a impus și ne vorbește ca o noțiune *spiritual-morală*. N-o putem separa de dorul sufletului nostru după armonie, lumină, liniște, iubire — de aceea ne îndreptăm spre ea cu o deosebită aviditate atunci când ne simțim în primejdie să fim cotropiți sufletește de forțe dezintegrante ce contrazic acest nobil dor. Metaforic vorbind, am putea spune că ceea ce-l menține pe om spiritualmente vertical, ceea ce îi dă sentimentul adevăratei sale frumuseți, forțe și măreții, este muzica din el — adică valorile pe care le presupune ideea de muzică. Dar care muzică? Cea a vacarmelor sonore, a loviturilor furioase, a dezlănțuirilor catastrofale, a construcțiilor înghețate? Poate aceasta trezi în cineva conștiința sensului înalt al existenței umane? Nici cea mai îngăduitoare logică nu o va admite, căci realitatea, aceasta este: fenomenul antimuzicii e în cea mai strânsă legătură (chiar dacă esteticile modernismului sînt propovăduite din foișorul turnului de fildes) cu tendințele ce urmăresc să-l diminueze pe om ca ființă lucidă, integră și armonioasă. Aceste tendințe — prea evidente în manifestările de ferocitate ale veacului nostru, manifestări neobarbare — au dus nu numai la traumatizarea, dar și la desfigurarea multora din cei ce se numesc oameni. Asistăm cutremurați la apariția antiomului. Cei care de atîtea decenii săvîrșesc cu un cinism fără precedent cele mai inimaginabile cruzimi îndreptate împotriva semenilor lor, această specie înfricoșătoare o ilustrează. Iată, gol gol, supraomul pe care-l vestea Nietzsche. Geniul bolnav al acestui gînditor posedat de o cumplită demonie, intuiția iminența unui tip uman care va impune fără cruțare dreptul absolut al forței. Nevăzînd prea clar despre ce va fi în realitate vorba, Nietzsche se complăcea în a-l idiliza pe acest pretins supraom, împrumutîndu-i chiar seducătoarea înfățișare a legendarului Zarathustra.

Cu vreo cincisprezece ani în urmă citeam într-o „Cronică a optimistului“ afirmația următoare: „Nu-mi pot imagina o inimă omenească bătînd à la Schönberg“ (adică în spiritul muzicii acestuia). Să contrazică, într-adevăr, spiritul muzicii lui Schönberg, ritmurile fundamentale ale ființei umane? Acesta a fost unul din principalele impulsuri care m-au deter-

minat să purced la o cât mai obiectivă investigație în fenomenul muzical modern, pe atunci foarte slab cunoscut la noi. De această investigație au beneficiat mulți, foarte mulți, căci rezultatele ei s-au exprimat — pe măsura dobândirii lor — în sute de articole, conferințe, audiții comentate (de care le place adesea să-mi amintească celor nedumeriți, dacă nu chiar intrigați, de zelul cu care apăr Muzica în fața antimuzicii). De obsesia întrebării călinesciene n-am scăpat însă decît prin 1965, scriind cartea pe care o intitulam *Cazul Schönberg: un geniu rău al muzicii?*. Abordam, aici, direct opera celui care dăduse semnalul mării dezintegrări. Acesta îmi fusese destinul: să cunosc pînă în străfunduri — și pe cât posibil re trăind eu însumi procesul — teribila surpare sufletească în urma căreia a apărut ceea ce cu un termen atît de inocent numim „muzică modernă”. Și după această cunoaștere, pe care am experimentat-o nu pur intelectual, ci cu toate fibrele ființei, se făcu în sfîrșit lumină. Într-adevăr, o inimă omenească normală nu poate bate à la Schönberg! Căutările sonore pe care le inaugura Schönberg în pragul secolului nostru au generat înnoiri care, transformînd spectaculos, iar uneori fascinant, fața muzicii, o înde părtau din ce în ce mai mult (în ansamblul lor firește, nu fac aici distincții de nuanță) de ceea ce este esență veritabilă a omului, de ceea ce omul trebuie să regăsească, de omenia lui, dacă vreți, în sensul cel mai elevat al cuvîntului.

Am fost adesea întrebă de compozitorii din generația mea (al căror drept de a cunoaște tot ce e nou l-am apărut pe parcursul acelor ani cu o intensitate pe care n-au uitat-o): de ce ne-ai trădat, nemergînd mai departe alături de noi în explorarea noului și necunoscutului? Întrebare care pare să presupună existența unui fel de pact, generator de obligații. Or, realitatea este cu totul alta. Noi toți am simțit — într-o perioadă determinată a evoluției și construcției noastre culturale — necesitatea acută a cunoașterii atît de complicatului peisaj contemporan. Știam că trebuie să aibe fiecare drumul său, dar nu putea fi vorba de o limpezire a acestui drum pînă nu avea loc o cunoaștere cît mai cuprinzătoare a ceea ce a ajuns să însemne muzica în secolul XX. Anumite împrejurări ale destinului meu mi-au creat posibilitatea ca, la un punct destul de avansat al acestei investigații, să devin receptiv la mesajul pe care — plastic vorbind — sufletul viu și etern al muzicii îl semnalizează tuturor celor ce știu să-l asculte: dru-

mul așa-zisei căutări experimentale sub semnul intelectualismului, tehnicismului, scientismului contemporan, duce spre zona unor forțe profund ostile omului. Nu regretam cîtuși de puțin timpul și energiile dedicate studierii fenomenului modern, chiar în cele mai puțin artistice forme ale sale. Nu regretam acest studiu pentru că doar el făcuse să se împlînteze în mine certitudinea amintită. Totodată, aprinderea acestei lumini, și numai ea, justifica efortul depus și-i conferea valoare. Primejdia constă — îmi dădeam tot mai limpede seama — nu în experimentarea interioară a proceselor sufletești și artistice care duc spre antimuzică, ci în incapacitatea de a depăși această experiență, de a te regăsi în adevărata ta umanitate. Celor scandalizați de infidelitatea mea le-aș răspunde, de aceea : cît vreți să mai „căutați“ ? Un deceniu și jumătate de „documentare“ n-au fost suficiente pentru ca să vă dumiriți despre ce e vorba și încotro trebuie mers ? De mult se cuvenea să se încheie timpul informării, pentru ca în locul acestuia să se instaureze, superior conștientă de sine, opțiunea. Din nefericire muzicianul doritor (cu bune intenții) să fie în pas cu vremea e atît de năucit de puzderia tendințelor, în neconținută proliferare, cu care ar vrea să se pună la curent, încît nu se mai poate regăsi. El a uitat să se asculte pe sine, să asculte natura, să asculte tăcerea. Și furat de seducția vrăjitoresc-diabolică a aparatelor de tot felul, a uitat cu desăvîrșire necesitățile, ritmurile, dorurile omenescului pur. Opțiunea lui nu se poate produce pentru că-i lipsesc adevăratele criterii, și atunci se mulțumește să opteze, eventual, între a lovi cu coatele în pian și a introduce pietricele între corzile acestuia.

Amenințarea care planează asupra muzicii este parte integrantă a amenințării care planează asupra omului în ce are el mai definitoriu și mai sacru. Situația este prea gravă pentru ca să nu găsim în noi puterea de a privi cu seninătate învinuirea de „reacționarism“ sau tradiționalism muzical (inevitabilă cînd se face o pledoarie ca cea de față). Antimuzica nu e numai capriciul festivalurilor și societăților de muzică modernă, ci una din formele de agresiune împotriva omului. Iată de ce aceluia care știe adevărul despre antimuzică nu le e îngăduit să-l păstreze pentru ei. Dezvăluirii unor laturi ale acestui adevăr îi vor fi dedicate meditațiile următoare.

III

**Clasicii rămîn mereu supremul etalon,
iar dorul după ei triumfă
peste atracția ineditului**

— Te-am auzit conferențiind entuziast despre *Pasiunile* lui Bach. Te-am văzut aplaudînd *Marea messă* de Mozart. Ți-am citit un articol elogios despre opera italiană, iar altul plin de rezerve la adresa lui Boulez. Aud că ai scos o carte despre Wagner. Bravo, așa mai zic și eu ! Revii în sfîrșit la clasici. Fiul rătăcitor se întoarce la căminul părintesc...

— Cum să revin într-un loc din care n-am plecat niciodată ? Nu știu ca Bach și Mozart să fi încetat, măcar pentru un ceas, să-mi fie luceferi. Te înșeli, atribuindu-mi calitatea de fiu rătăcitor. Și încă pocăit...

— Ei, lasă, lasă, ce a fost stăruința cu care te-ai înverșunat să propagi această infernală invenție, distrugătoare pentru auz, care este muzica modernistă ?

— Să o propag, e impropriu spus. Să o fac cunoscută, da. Mi se părea un act de cultură elementar într-un mediu civilizat. Era apoi și o necesitate psihologică : doream, cum cred că și alții doresc, să mă cunosc mai bine contemplînd spiritul epocii oglindit în muzica — mai mult sau mai puțin agreabilă la ascultat — născută de secolul nostru.

— Nu-ți pot înțelege zelul pentru fenomene în care nobila frumusețe a muzicii, puritatea liniilor ei apar desfigurate, convulsionate, strivite.

— Da, cam într-acolo se merge, ceea ce însă nu-mi anihilează interesul, atracția chiar. Ascult muzică nu numai pentru elevate satisfacții estetice, pentru ridicarea într-o zonă a spiritului pur, dar și din nevoia de a urmări destinul unei arte cu care mă simt înfrățit, chiar și atunci cînd formele ei nu mă mai încîntă, ba uneori mă și oprimă.

— Nu s-ar fi ajuns acolo dacă voi, criticii de ieri și de azi, ați fi atras mai sever atenția compozitorilor să fie respectuoși față de trecut, dacă le-ați fi arătat cum trebuie și cum nu trebuie să se compună, dacă le-ați fi amintit pur și simplu, cu insistență, ce înseamnă Muzica.

— Ei taci ! Școlărească idee despre artă : criticul indică telul iar creatorul înaintea, ascultător și recunoscător, în direcția arătată. Din fericire pentru artă, această veleitate multi-seculară a criticii n-a fost luată în considerație de către adevărații creatori, care au preferat să meargă în direcția șoptită de propria lor conștiință. Din nefericire, însă, evoluția istorică, legică, a muzicii a dus la instaurarea progresivă a unor forme care au umbrat ceea ce dumneata numești „nabila ei frumusețe”, „puritatea liniilor”. Acest „din nefericire” nu vrea să spună că lucrurile ar fi putut sau ar fi trebuit să evolueze altfel. Era inevitabil să se întâmple așa. De un secol, pentru a se putea înnoi, Muzica — aceea pe care dumneata o iei ca etalon ideal — trebuie să renunțe la frumusețe, să consimtă a-și schimonosi chipul. Cu cât e mai radicală inovația, cu atât e mai violentă autodesfigurarea.

— De unde rezultă că, pentru a salva ființa, sufletul, frumusețea muzicii, compozitorii trebuiau să fie mai prudenți în pretențiile lor inovatoare. Și apoi, de ce neapărat această obligativitate a modernității pe care criticii o tot formulează la adresa compozitorilor ? Pentru mine esențial e ca muzica să placă, indiferent dacă e sau nu modernă. Deși nu-i înțeleg integral, cei pe care-i numiți „neoclasici” — un Stravinski, un Hindemith, un Poulenc, un Britten — îmi sînt totuși ceva mai simpatici, tocmai pentru moderația atitudinii lor : nu renunță
> total la muzică și frumusețe, nu uită întotdeauna că au menirea să ne încînte, să ne producă bucurie.

— Moderație ! „Moderația cea mai detestabilă dintre toate este aceea a inimii”, spunea Camus, reflecție deosebit de adecvată unei arte care — mai mult poate decît oricare alta — trebuie să țîșnească din inimi și să se adreseze inimilor. Cum să fie „moderat” artistul căruia tragediile epocii i-au adus creierul și inima în stare de incandescență ? Autenticitatea lui — chinuită și „inestetică” — îmi impune infinit mai mult decît poleita, artificială și falsă frumusețe a compozitorilor ce cochetează oportunist cu tradițiile. Oricît de puțin simpatice
r mi-ar fi scrișniturile și furiile lui Boulez, le prefer amabilităților salonarde ale acestui Stravinski care merge în „Jaguar”,
L costumat ca un marchiz de la curtea lui Ludovic al XVI-lea.

— Vai, vai, vai, cîtă inconsecvență într-un singur om ! Te declari admirator al divinului Mozart și respingi pe cei care

încearcă să-i reînvie stilul, iar pe acești diabolici avangardiști în loc să-i trimiți în infern, unde ar merita să stea, îi lași indulgent în purgatoriu...

— Nu cred să fie inconsecvență, ci o chemare reciprocă. Cu cât pătrund mai adânc în sumbrul, labirinticul univers al modernismului, cu atât mă încearcă mai sfîșietor dorul după Bach și Mozart, după *Tristan* și *Siegfried*, cu atât le simt mai acut necesitatea morală, psihologică, muzicală. Este un fel de nostalgie a paradisului pierdut. Zăbovind prin rememorare în sublimul lor imperiu, vin însă momente cînd simt — nu mai puțin acut — nevoia de a privi în față realitățile vremii mele, de a face o baie de luciditate în muzica pe care — chiar dacă n-o iubesc — o socotesc parte integrantă a spiritualității noastre. Sînt nedrept și inexact, totuși, afirmînd că n-o iubesc : dragostea pentru ea este însă îndurerată, amară.

— Nu mă aflu eu într-o situație privilegiată, fiind scutit de o tortură căreia văd că te supui cu morbidă voluptate ? De ce să-mi otrăvesc pasiunea pentru clasici cînd pot să-i iubesc în mod exclusiv și pur, numai pe ei și prin ei ?

— Să-mi fie cu iertare, cred că cel favorizat sînt eu. Nu-ți contest intensitatea afecțiunii pentru clasici, dar dumneata nu poți să auzi în Gesualdo pe Mahler care va veni, în Bach anticiparea werberniană sau în Beethoven (din urmă) accentele care vor răsună deslușit de tot doar la Bartók. A simți în trecut prezentul, iată o dimensiune a satisfacției muzicale care-ți va rămîne totdeauna străină. Ce bucurie imensă să descoperi în muzica maeștrilor îndepărtați firele care duc la realitățile secolului nostru, cît de vii, apropiați și actuali îți apar atunci Bach și Mozart ! Eu sînt ca omul de munte care, în cea mai senină zi de vară, simte în aer prevestirea furtunii iminente. Așa-i înțeleg pe clasici. Și asta mă face să-i iubesc și mai mult.

— Ești incorigibil. Speram că o să te cumințești, că o să găsim un limbaj comun, că o să intri în sfîrșit în cercul oamenilor rezonabili.

— Dacă a fi *cu minte* înseamnă să-ți pui vată în urechi, trebuie să recunosc că am rămas „fără minte“. Cu mine, după cum vezi, e greu să te înțelegi. Du-te la amicii dumitale, „rezonabili“.

IV

Prin Muzică nu putem găsi fericirea,
ci, în cel mai bun caz, drumul spre ea

Oricine a parcurs biografii ale marilor compozitori, știe că nici unul din aceștia n-a fost ceea ce numim „om fericit”. Dedicându-se artei celei mai aducătoare de bucurii pentru suflet, ei nu numai că nu și-au ușurat viața, dar i-au simțit și mai chinuitor povara. Credeți cumva că Bach, acest simbol al echilibrului luminos, a constituit o excepție? Citiți cronică Anei Magdalena și veți afla cât de nerăbdător aștepta să plece de aici, cu multă vreme înainte de a o face. Iar dacă nu luați în serios autenticitatea textului, ascultați coralul *Vino, dulce moarte*, scris la o vîrstă încă tînără, și tulburătoarea lui melodie vă va convinge că această năzuință trăia cu adevărat în sufletul lui Bach. Sau vă închipuiți poate că un Enescu — cel căruia gloria i-a surîs din cea mai timpurie adolescență — ar fi avut motive să se simtă mai fericit decît alți muzicieni, ignorați de contemporani sau loviți de destin? Citiți-i *Amintirile* și veți constata cu surprindere că și caracterizează viața ca „o catastrofă individuală”, foarte înrudită — spune el — prin suferințele ei cu cele două războaie mondiale care au fost catastrofe sociale. Cel căruia o asemenea declarație nu-i spune nimic, să asculte cu atenție muzica lui *Oedip* — considerată de compozitor ca profund autobiografică —, și își va da seama că asemenea accente nu puteau veni decît dintr-o inimă care a trăit în modul cel mai personal sentimentul tragic al existenței. Puteți să căutați cât veți vrea: va fi cu neputință să invocați exemplul unui mare compozitor fericit ca om, care să se fi bucurat adică de destinul ce i-a fost hărăzit. Veți putea găsi în cel mai bun caz luminozitatea cu care Mozart lucrează la *Requiem* și așteaptă să moară. Într-adevăr, el nici atunci nu s-a considerat un nefericit. E greu să caracterizăm însă ca fericită, în sensul omenesc și pămîntesc al cuvîntului, condiția celui care trebuia să părăsească viața aceasta la 35 de ani, vlăguit de ftizie și într-o singurătate aproape totală.

E într-adevăr ca o vrajă. Cei atinși de aripa Muzicii, și pătrunși de fiorul misiunii și slujirii, se trezesc purtători ai unui destin teribil de greu. Iar acest destin irumpe uneori violent și spectacular ca în cazul lui Beethoven, dandy flusturatic pînă spre 30 de ani și autor de muzică clasicizantă, asupra căruia a trebuit să se abată însă teribila lovitură a surdității pentru ca, prin zguduire, să devină conștient de menirea sa și marele muzician pe care-l venerăm. De ce oare această umbră a nefericirii — în loc de strălucitoare bucurie de a trăi — la cei ce slujesc tocmai arta predestinată să exprime, mai pregnant decît oricare alta, năzuința umană spre fericire? Pentru că, identificîndu-se intim cu ființa Muzicii, ei simt într-un mod sfișietor distanța dintre omul ideal, al cărui model îl evocă și-l propune muzica, și ceea ce este deocamdată omul cu toate limitările lui. Ceilalți nu sînt atît de nefericiți ca ei, deoarece n-au avut un contact atît de nemijlocit cu realitatea acestui om ideal, nu s-au pătruns cu atîta cutremurare de convingerea deplinei lui posibilități. Marele muzician vede însă acest arhetip uman așa cum ne vedem noi semenii pe stradă, și atunci se lansează cu frenezie în zborul care promite să-l poarte într-acolo. Dar acest zbor nu poate fi neîntreput. Și în momentele de odihnă discrepanța între ceea ce ar năzui sufletul să fie și ceea ce este, se dezvăluie iarăși. Fiecare re trăiește personal și dureros cele avute în vedere de străvechiul adagiu, care spunea : „duhul e osîrduitor, dar trupul neputincios“. Discrepanța aceasta nu poate fi niciodată depășită cîtă vreme muzicianul n-a descoperit că muzica ne arată doar posibilitatea fericirii, nu și drumul spre ea. Această descoperire n-a fost „din fericire“ niciodată făcută de muzicieni, căci ei au putut da capodoperele lor tocmai pentru că și-au iubit arta cu patimă, ca pe supremul adevăr al existenței lor. De aici irezolvabilele lor drame interioare, de aici însă și măreția lor.

Cît ne privește pe noi, cei cu o condiție mult mai umilă, dacă iubim cu adevărat muzica, adică pînă la identificare cu ființa ei, va trebui să simțim măcar o părțică din această nefericire profundă, ontică aș spune, care a brăzdat — uneori desfigurîndu-le — viețile măștrilor. Numai cel ce a băut din această amară cupă, poate înțelege ceva din rostul muzicii ca artă destinată să pună în fața conștiințelor modelul pur al umanității noastre. Dar, necreînd capodopere, avem avantajul unei obiectivități care ne permite să ne dăm seama că, în ciuda

incomparabilelor ei splendori, *muzica nu este și nu poate fi supremul adevăr al existenței* (oricât de bine ar fi pledat pentru această presupusă calitate a ei un Schopenhauer, care spunea că dacă universul n-ar mai exista, muzica ar continua să trăiască). Ceea ce poate ea să realizeze — și nu e deloc puțin — este să sădească în sufletul nostru convingerea că fericirea e posibilă și că ajunge la ea cel ce face să triumfe în el acel minunat prototip uman pe care-l revelează cu maximă puritate armoniile lui Bach și Mozart. Mai mult decât atât, muzica nu poate să ne dea. Ce altceva este însă înțelepciunea, SOFIA, decât căutarea acestui drum spre care ne îndeamnă marea muzică ?

V

**Aidoma lui Faust care coborîse
pînă-n stratul originar al „mumelor”,
muzica ne transportă
pe planul „esențial” al existenței**

Pentru marii compozitori sau interpreți muzica a fost dintotdeauna (chiar dacă nu și-o propuneau deliberat, cum a fost de fapt cazul pînă la clasici) nu scop în sine, ci mijloc de a evoca planul de dincolo de sensibil : plan depășind nu numai fenomenul sonor, dar și afectivitatea mai mult sau mai puțin cețoasă la care perceperea muzicală superficială reduce de obicei conținutul acestuia. Să nu ne lăsăm induși în eroare de aparența formală sau tehnică din care s-a născut, să zicem, *Arta fugii* : e suficient să înlăturăm cu un mic efort crusta de estetism care s-a depus pe auzul nostru pentru a intui, dincolo de ingeniosul exercițiu contrapunctic (la a cărui analiză se mărginește de obicei cercetarea muzicală), grandioasele zări care se deschideau compozitorului în ajunul mării sale despărțiri : lumea gândurilor pure, a interiorității definitiv eliberate, a infinitului care transcende orice mărginire. Indiferent de intențiile declarate literar de compozitor, și care nu totdeauna exprimă adecvat gândul său intim, adevărul profund al expresiei sale (să ne amintim, de pildă, că Scarlatti își prezenta sonatele ca pe simple jocuri muzicale cu caracter didactic !), muzica a fost, este și va fi o chemare la un alt mod de viață, o pledoarie pentru incomparabila frumusețe a acestuia în raport cu felul cum ne-am obișnuit să trăim. Prin efluviile pe care un Beethoven le-a fixat în semne iar un Karajan le reînsuflește, sîntem smulși existenței epidermice, pentru a fi transportați la o înălțime unde, cu alți ochi, începem a întrezări formele realității interioare, forme care nu întîrzie să-și precizeze contururile dacă persistăm în a le scruta. Complexa dialectică de relații, creșteri și descreșteri în fața căreia ne pune torentul de energie sonoră, ne atrage atît de fascinant deoarece exprimă legile cele mai adînci după care se desfășoară viața sufletului nostru, legi ce constituie puntea de unire dintre eul individual și cosmos. Artă a interiorității celei mai intime, muzica se deschide totodată spre cea mai largă generalitate existențială, ates-

tînd, prin simpla ei prezență, unitatea fundamentală a lumii : eul nu se opune ostil non-eului (sau cel puțin nu e normal să fie așa), ci, dimpotrivă, constituie o poartă de acces spre acesta, și poate poarta celui mai nobil acces. Cu rădăcini intens subiective, muzica crește însă într-o realitate înalt obiectivă, dialectica sonoră neconstituind, cum spunea Hanslick, un joc de arabescuri, ci punîndu-ne în față arhetipurile vieții sufletești.

Vom lua în serios lumea relevată de muzică exact în măsura în care luăm în serios (văzînd adică în ea nu o umbră inconsistentă, ci o realitate substanțială) propria noastră viață sufletească și spirituală. Cel ce izbuteste să treacă cu puterea de percepere dincolo de relația dintre teme și tonalități, apoi dincolo de bucuriile, tristețile și celelalte afecte vagi la care se opresc adepții sentimentalismului muzical, poate spune că se adîncește în lumea sunetelor asemenea lui Faust, care, nemulțumit de aparențele amăgitoare ale lucrurilor, cobora pînă în stratul original, al „mumelor“. El putea însă ajunge acolo deoarece nu se îndoia că un asemenea strat trebuie să existe : fără de el mulțimea atît de schimbătoare a fenomenelor s-ar vedea lipsită de temelia care-i permite să existe în ciuda instabilității lor. Celui ce are măcar o fărîmă de încredere în realitatea obiectivă a forțelor și valorilor spirituale, sesizabile de noi doar pe cale interioară, muzica nu va întîrzia să-i dezvăluie acest conținut superior al ei ; iar pe măsură ce frecventarea ei, sub acest semn, se intensifică, substanțialitatea forțelor și valorilor sufletesc-spirituale încetează să mai fie pentru el o impresie șovăitoare și i se impune ca certitudine indestructibilă. Aceasta a fost și rămîne misiunea oricărui autentic muzician : să-i facă pe semenii săi conștienți de existența acestui plan superior al universului (și implicit al ființei) la care ei pot accede — printre altele — deschizîndu-se muzicii și dezvoltînd sugestiile ei în viața lor lăuntrică. Lăsîndu-ne transportați în sublima sferă ideală evocată de Beethoven în *Simfonia a noua*, simțim că, în afară de „realitățile“ de care ne izbim zi de zi, mai este o altă realitate, și sînt suficiente cîteva raze din splendoarea acesteia pentru ca, la lumina lor, în acel ceas de trăire pe culmi, să întrezărim în propriul nostru eu splendori pînă atunci ignorate. „Atunci în mine însumi mă deștept / Minunile mi-arăți din propriul meu piept“ (*Faust*, I) — cu aceste versuri goetheene ar putea orice meloman să salute arta care-i prilejuiește cele mai de neuitat călătorii spre el însuși.

VI

Cum ne arată Beethoven că viața e un act solemn

Ai ascultat *Simfonia a noua*. Ai trăit un ceas de sărbătoare sufletească. La unii sentimentul solemn mai dăinuie, în cel mai bun caz, alte câteva ceasuri. De obicei, însă, de cum sunetele au amuțit, și mai ales de îndată ce te-ai întors la viața de toate zilele, în suflet se reinstalează dispoziția obișnuită, care este, față de momentele de emoție muzicală, cam ceea ce a ajuns să însemne pentru mai toți ziua de luni după duminică. Te cuprind iarăși grijile, redevii vulnerabil la toate loviturile — mari și mici — ale vieții, lucrurile și evenimentele te obligă să le privești dintr-un punct de vedere diferit. Câtă lumină și măreție era acolo, pe piscul unde te suise Beethoven! Cât de invincibil te simțeai! Ce aureolată ți se înfățișa existența! Din toate acestea n-a mai rămas însă nici urmă. Contrastul între ceea ce le-au relevat sunetele și condiția cotidiană este trăit de unii cu o acuitate ce crește după fiecare contact cu marea muzică. Acestora viața le apare nu numai cenușie, dar chiar sumbră. Și se simt în lume nu numai captivi, dar chiar înlănțuiți, torturați.

Să existe Muzica numai pentru a ne aminti chinuitor de prozaismul vieții așa-zise „obișnuite”? Nici un autentic muzician — și în această privință s-ar putea aduce mormane de citate — nu a avut în vedere, compunând sau interpretând, doar un efect trecător cu caracter euforizant. Dimpotrivă, el a năzuit totdeauna ca, prin arta sa, să fie un tămăduitor radical al bolilor sufletești, ba mai mult: făuritor de forțe interioare care să permită omului a-și depăși condiția cotidiană, a trăi fiecare zi ca pe o duminică. Ceea ce spune *Simfonia a noua* în ceasul acela extatic, nu este tabloul amăgitor al unor situații închipuie, ci dezvăluirea unor realități ce ne sînt întru totul accesibile *hic et nunc*.

Dar unde sînt ele, căci nu le vedem? Nu le vezi, dragul meu, pentru că n-ai lumina aprinsă. Care lumină? — vei întreba. Exact aceea pe care o simți aprinzîndu-se de la sine

cînd asculți *Simfonia a noua* și pe care apoi, în loc s-o lași să dispară, trebuie s-o păstrezi mereu în centrul ființei prin propriul tău efort. Dacă ai face acest lucru — care desigur nu e foarte ușor, dar nici atît de greu cum își imaginează unii — ți-ai da seama că realitatea, adevărata realitate, nu este ceea ce consideri ca atare : acea viață searbădă, făcută din griji și nevoi, cu totul neinteresantă pe lîngă cele ce-ți erau evocate de marea muzică. Străduiește-te să te menții interior în starea elevată de alpinist al spiritului, pe care ți-a trezit-o ea. Dacă te exerciți cu perseverență, nu se poate să nu izbutești. Reușita vine matematic, așa cum vine cînd îți impui, bunăoară, să te debarasezi de un viciu sau să-ți însușești o deprindere. Ei bine, aibi curajul — pentru asta, de fapt, nici nu se cere un curaj prea mare — și pășește printre oameni, printre evenimente, printre situații, cu această făclie aprinsă în suflet de muzică (mai exact spus : actualizată, adusă la suprafață de către muzică, deoarece ea arde neconținut în adîncul sufletelor noastre, ignorată de noi). Vei descoperi că viața de toate zilele, la care te întorci după ce *Simfonia a noua* a amuțit, nu e nici neinteresantă, nici cenușie, și cu atît mai puțin sumbră. Aceleași aparențe ți se vor înfățișa de acum înainte străluminate dinlăuntru, de un conținut pe care nu-l puteai bănuî atunci cînd lăsaî starea sărbătorească-solemnă a sufletului să se risipească.

Așa trebuie înțeleasă capacitatea muzicii — despre care toți vorbesc, dar în care mai nimeni nu crede cu adevărat — de a ne face să privim viața cu mai multă profunzime, de a ne dezvălui esența și realitatea pură a lucrurilor. Ea există pentru a ne ușura captarea și permanentizarea luminii interioare, care să ne facă vizibilă lumina dinafara noastră : din sufletele celorlalți, din toate cele cîte ni se întîmplă. Sărbătoreșcul care se înfiripă în noi în acele minunate clipe e o aluzie — și încă foarte transparentă pentru o sensibilitate proaspătă — la sărbătoreșcul care ne înconjoară și curge fără încetare. Viziune idilică a vieții ? Nicidecum ! E vorba aici de faptul că privită cu asemenea ochi (și nu e aceasta adevărata vedere ? n-am fost noi pînă atunci orbi ?), viața devine o perpetuă revelație. Cea mai modestă apariție, în calea-ți, îți spune ceva important pentru destinul tău. Orice eveniment, orice încercare îți apar încărcate de un sens enigmatic, a cărui descifrare va decide cursul viitoareii tale evoluții. Din decor neînsuflețit, natura devine ceea ce marii poeți — cu un simț al realului superior

exactității moarte a naturalistului — demult au intuit : mamă, iubită, vraci. Nu se transformă într-o neîntreruptă sărbătoare existența care a început să-ți vorbească, plină de tâlc și mesaj, pînă și prin cele mai aparent-obișnuite manifestări ale ei ? Dar tocmai aceasta este adevărata viață. Nu, realist nu este cel care extinde prozaismul existenței sale neluminate și asupra muzicii, dezaureolînd-o, ci cel ce proiectează asupra vieții lumina muzicii, grație căreia îi va deveni vizibilă „corola de minuni a lumii“. Știu că mulți vor lua aceste considerații drept iluzie. Dar tot scepticismul lor, cu oricîte argumente „științifice“ s-ar înarma el, nu cîntărește cît certitudinea pe care se poate clădi un întreg destin, a lui G. Călinescu : „Pune-mi *Simfonia a noua* dimineața, la prînz sau seara, de sînt voios ori îndurerat, în uzină unde duduie motoarele, la mare unde valurile se izbesc de zid, și eu, om din mulțime, voi fi transfigurat, voi simți că viața e un act solemn, «ceva» depășind existența empirică și singulară a fiecăruia din noi“.

VII

Sensul muzicii nu în sunete sălăsluiește, ci dincolo de ele

V-ați întrebat vreodată ce înseamnă „Metamuzica“ ?

Termenul nu mai poate părea ermetic celui ce-și amintește că, în elină, prepoziția *meta* înseamnă *după* (cu ea construindu-se cuvinte ca metamorfoză, metafizică, metaforă etc.). Este, deci, vorba de ceva care ar exista îndărătul muzicii, dincolo de ea : o realitate care o depășește, generînd-o în același timp. Putem însă spune că o desfășurare sonoră — indiferent dacă e armonioasă ca la Mozart sau delirantă ca la Stockhausen — exprimă altceva decît dă ea în mod nemijlocit auzului nostru, emoționalității noastre ? Pentru Hanslick, renumitul estetician muzical de la jumătatea secolului trecut, nici măcar răsunetul afectiv al muzicii nu e real, el ținînd de iluzie, dacă nu chiar de o stare patologică de exaltare a celui ce ascultă : este reacția caracteristică profanilor, diletanților, incompatibilă cu o înțelegere serioasă, profesională, intelectuală a acestei arte. Pentru cei ce o înțeleg astfel, muzica nu se poate exprima decît pe sine, spunea Hanslick, definind o mentalitate care, în secolul ce s-a scurs, n-a încetat să se amplifice. Un vechi amic, eminent cunoscător al contrapunctului, mă aborda într-o zi pentru a-și exprima dezacordul său cu felul meu de a privi muzica : „Pentru dumneata muzica există și se manifestă în funcție de un «altceva», a cărui realitate nu este însă decît o frumoasă ipoteză, ba chiar o plăsmuire a imaginației, dacă ne gîndim la totala lipsă de suport științific a lui «dincolo de muzică»“. Ascultam cu toată atenția discursul ce-mi era ținut aproape de la catedră și — în ciuda faptului că purta amprenta logicii matematice, căreia amicul meu îi e foarte atașat — el îmi dezvăluia un suflet ce prindea contururi din ce în ce mai precise în fața ochiului interior. Era un suflet ajuns la limita puterilor lui, un suflet învins și dezaripat, în care muzica nu putea vărsa influxurile ei dătătoare de forță. Îmi apărea ca reprezentant tipic al unei întregi categorii de profesioniști : cei pentru care muzica este o „îndeletnicire“. Și-o pot îndeplini

cu cea mai scrupuloasă conștiinciozitate, dar ea rămîne pentru ei numai profesie, adică o ocupație pe care, deși o exercită adesea cu plăcere și interes, n-o privesc în legătură cu viața lor personală, cu marile lor neliniști și aspirații, cu traiectoria destinului lor, cu viața și cu moartea. Preocuparea lor pentru muzică e foarte net circumscrisă și etanș separată de atitudinea lor față de viață. Ei pot să detecteze cu ingeniozitate multe aspecte structurale de detaliu ale muzicii, dar — vai ! — nu pot beneficia de forțele pe care ea e în măsură să le insufle celor ce fac din ea nu numai o profesie, dar și un îndreptar în arta de a trăi. S-ar putea spune că acelora care — dintr-o rețineră cu iz de neîncredere — nu s-au deschis cu totul muzicii și n-au extins-o asupra întregii lor vieți, muzica nu vrea nici ea să li se deschidă în ce are mai profund, mai revelator. Nu le spune decît ceea ce-i spunea acum un secol lui Hanslick, care o definea ca „artă a formelor sonore în mișcare“. Doar celor care au avut inspirația și curajul să trăiască nu *paralel* cu muzica, ci *în sensul sugerat de ea* — adică purificîndu-se pentru a-și putea lua zborul spre infinit — ea le vorbește cu totul altfel. Acestora ea parcă le ridică de pe ochii interiori cataracta care îi împiedicase să contemple sensurile ascunse de „formele sonore în mișcare“. Nu este vorba de nici un fel de miracol, ci numai de faptul că, atunci cînd îi dăm posibilitatea să se unească *întregii* noastre vieți sufletești și s-o fecundeze, muzica modifică esențial și totodată amplifică facultățile psihice subtile. Grație lor, cel ce s-a dăruit muzicii (și, s-o recunoaștem, pe acest plan diletantul generos poate afla infinit mai multe decît profesionistul mic la suflet) devine capabil să descopere — dincolo de sunete, ritmuri, timbre, armonii — realitatea substanțială căreia aceste elemente îi servesc drept mijloace de expresie. Pentru el este mai presus de orice îndoială existența acestei *Metamuzici*, din care emană ceea ce percepem la nivel empiric sau pur intelectual. Această *Metamuzică*, desigur, nu e scrisă în partitură, și îmi imaginez scandalizarea celor pe care Musorgski îi numea „popii contrapunctului“ : „unde vezi dumneata această *Metamuzică* ? nu-ți dai seama că e propria dumitale născocire ?“ Dar își vor aminti, poate, că nici sufletul nu se vede, ceea ce nu împiedică pe cineva să vorbească despre el ca despre o realitate. Sufletul este *Metamuzica* omului.

VIII

Transformată în divertisment și exilată în sala de concert, muzica își vede compromisă menirea

Îmi frecai ochii, crezînd că poate halucinez. Nu, nu era nălucire. Neverosimil de strălucitoare, și totuși deloc orbitoare, aceea pe care o chemasem de atîtea ori în gînd cu toată ardoarea inimii, stătea aievea lîngă mine. Era Muzica însăși. Arăta cam așa cum și-ar reprezenta-o un pictor dacă ar încerca să găsească echivalentul plastic nefigurativ al formelor sonore mozartiene.

— Te îndoiai cumva de realitatea mea ?

— Ca să fiu sincer, într-o vreme mă cam îndoiam, derutat cum eram de multitudinea contradictorie și haotică a fenomenelor ce se reclamă de la tine. Cum să nu pui la îndoială chiar și cele mai intime certitudini, cînd vezi că în numele tău vorbește și cel ce cîntă și cel ce urlă, și cel ce ți se adresează din inimă și cel ce te silește tiranic să-l asculți, și omul și robotul ?!...

— Da, e timpul încercărilor. Oamenii și omenia se verifică azi și după capacitatea pămîntenilor de a mă recunoaște pe mine, cea adevărată, din atîtea și atîtea apariții care mi-au uzurpat numele, arborînd scînteieri false și care de care mai ademenitoare...

— ...și probabil că pentru a-i deruta și mai iremediabil, le este vîrîtă pe gît teoria că de fapt nu există o Muzică, ci doar nenumărate feluri de muzică, nesfîrșite ca și stilurile, curente, școlile, că adică și cînd unduiesc viorile lui Mozart și cînd răcnesc difuzoarele lui Stockhausen, tot despre tine ar fi vorba...

— Da, se poate spune că și într-un caz ca acesta din urmă continui să fiu prezentă, deși are loc o negare caricaturală a mea. Negarea aceasta s-a putut produce doar prin referire la mine, cea prin care există chiar și cei ce mă batjocoresc.

— Ai desigur de ce să fii mîhnită. Dar în același timp nu poți să nu remarci — și aceasta trebuie să-ți fie o mare mîngîiere — că oamenii te doresc și te caută azi, mai mult ca oricînd, în forma ta cea pură. Haosul antimuzicii moderne,

Într-adevăr zăpăcitor, e mai puțin redutabil decât s-ar crede, căci tocmai el — și spre propria-i ciudă — face să se aprindă în suflete sentimentul consolator al autenticei tale realități. Și oamenii se orientează azi spre tine instinctiv și fără efort, pur și simplu pentru motivul că Mozart iar nu Stockhausen îi ajută să trăiască.

— Da, așa este, ceea ce însă nu-mi micșorează mîhnirea, căci rostul meu nu e numai — cum spui tu — să-i ajut pe oameni să trăiască.

— E oare puțin lucru ?

— Da, e insignifiant de puțin în raport cu menirea mea. Căci ce înseamnă că-i ajut să trăiască ? Nimic altceva decât că le pompez în suflete oxigenul spiritual de care au nevoie. Grație mie ei pot suporta, pot rezista. Atîta tot. Dar eu exist pentru ca, prin mine, viața voastră să fie adînc transformată.

— N-aș vrea să-ți par ireverențios sau ingrat, dar nu văd cum ai putea tu transforma viața. Altor forțe, altor factori le revine misiunea aceasta. Tu ești prietena care ne desmiardă intimitățile.

— Ah, se pare că nici tu nu mă cunoști cu adevărat. Ori cît te dezici de ei, refuzînd să mă confunzi cu cei care mă neagă, li te alături, totuși, cînd mă claustrezi în această carceră a intimității.

— Dar cum, nu în străfundul sufletului, nu în depărtarea de vuietul agorei, facem cu adevărat cunoștința ta ?

— Da, desigur că în intimitate luați act de mine, și atunci cînd zgomotele lumii au amuțit. Doar acolo este numai focarul din care, ca să trăiesc în mod real, trebuie să iradiez. Cînd sînt împiedicată să iradiez de către cei ce vor să mă păstreze zăvo-rîtă în ei pentru egoista lor euforie, mă văd mortal amenințată. Și, de fapt, sînt ucisă prin fiecare asemenea încarcerare a mea în sufletele care nu mă lasă să-mi împlinesc menirea. Căci menirea îmi este să nu rămîn ascunsă în taințele sufletului, ci să răzbat în afară prin puterile pe care le-am depus în cei ce m-au primit. Să nu te inducă în eroare înfățișarea mea eterică, suavă, contemplativă. Acesta mi-e desigur chipul, dar ați comis o gravă eroare echivalîndu-l cu fuga de acțiune și de luptă și făcînd din el mai degrabă un semn al slăbiciunii decât al forței. Or, eu exist tocmai ca să le dau oamenilor forța de a răspîndi în jur lumina a cărei purtătoare sînt. Nu mă realizez cu adevărat printre oameni decât atunci cînd le inspir curajul

de a se dărui, fără meschine rezerve, pentru ca toate în jurul lor să se transforme după chipul și asemănarea mea, să devină, adică, la fel de pure și strălucitoare precum sînt eu. Ce ați făcut însă voi din mine? M-ați împodobit cu ghirlande și m-ați transformat în obiect de divertisment. În loc să mă lăsați să-mi manifest liber forța transformatoare în mijlocul agorei, m-ați exilat în sălile de concert, unde mă ofilesc, iar în agora vă întoarceți fără mine în suflete. Nu cei ce mă savurează ceasuri și zile întregi mă iubesc, ci aceia în care dintr-o singură scînteie a mea s-a născut flacăra hotărîrii de a acționa în numele frumuseții mele.

A fost una din revelațiile cele mai bogate în urmări, de care am avut parte.

IX

Devenit patimă, consumul de muzică slăbește sufletul

Pasiunea cu care iubești muzica e impresionantă. Mi-ai spus de atâtea ori că nu-ți poți concepe viața fără ea, că ori de câte ori existența te apasă, alergi la ea ca la un refugiu consolator, că numai în ea și prin ea uiți de toate cele care te fac să suferi. Dar mi-ai mai spus și că, în contrast cu aceste ceasuri petrecute pe culmile beatitudinii, viața îți apare din ce în ce mai prozaică și mai searbădă, iar problemele ei cotidiene din ce în ce mai chinuitoare. Și cum extazurile muzicale îți ascut necontenit sensibilitatea, tendința ta permanentă este de a scăpa de sub ceea ce numești „apăsarea realității”, căutând refugiu, mângiere și uitare în lumea într-adevăr paradisiacă a lui Bach și Mozart. „Dar ce-ți oferă aceștia este o iluzie” — ți-au atras intrigăți atenția, adesea, prietenii care căutau bucurii mai puțin eterice. „N-are a face — le răspundeai tu constant, nu fără un aer de ușoară (și, cred eu, justificată) superioritate — căci este o iluzie nobilă.” Dar iată că intervin acum și eu, și te întreb: „În comparație cu ce este *nobil* extazul muzical? Ai cumva în vedere o iluzie care nu este nobilă?” Îmi vei răspunde probabil că ceilalți, adică cei mirați de melomania ta, fug și ei de aceleași lucruri de care fugi tu, numai că în loc să stea cu capul în mâini și să asculte cum cîntă infinitul, preferă să se ducă pe un stadion, într-un bar, la un cinematograf etc. Aceasta ar fi iluzia lor, mai puțin nobilă decît a ta. Ei bine, dragul meu, dacă gîndești așa, faci o greșală — nu formală, ci spirituală — de logică. Genul tău de evadare trebuie pus în antiteză nu cu aceste din urmă divertismente (despre al căror sens o să stăm altă dată de vorbă), ci cu beția și drogarea. Căci prin efectul lor — adică prin smulgerea sufletului din planul fizic al existenței — *acestea* reprezintă forma „nenobilă” a ceea ce de fapt pentru tine a devenit beție sau drogare spirituală. După ce poți

recunoaște această înrudire *esențială* a celor două forme de evaziune, doar aparent incompatibile ? După slăbiciunea și oboseala sufletească crescînde pe care le simți în mijlocul vieții, după patima și nerăbdarea cu care dorești muzica, al cărei „consum“ a devenit pentru tine un fel de viciu. Or, o asemenea înrîurire contrazice însăși destinația muzicii, *aceasta existînd tocmai pentru a ne limpezi și întări sufletește*. Sentimentul fortificării lăuntrice tu îl trăiești însă numai în timp ce asculți : te simți atunci pe pisc, demiurg, invincibil, măreț (exact ca cel aflat sub acțiunea substanței producătoare de iluzorii desfătări). Pentru ca, revenind la viața de fiecare zi, alături de ceilalți, să te descoperi tot mai vulnerabil, tot mai dezarmat, tot mai descumpănit. Nu aceasta este iubirea autentică a muzicii. Fii sincer și recunoaște : de fapt, iubești nu muzica, ci euforia interioară pe care ți-o procură ea ; nu pentru ea și pentru ceea ce exprimă o asculți, ci pentru ceea ce îți dă ea, pentru iluzia pe care ți-o prilejuiește și pe care tu o consideri salvatoare. Cine iubește muzica în opoziție cu viața, acela o iubește fals, impur, egoist. La originea acestei aberații stă o superficială înțelegere a contrastului dintre muzică și viață. Într-adevăr, între ceea ce-ți spune o simfonie de Mozart, și ceea ce vezi că se petrece, în împrejurări de viață cînd — mai ales cu sensibilitatea ta exacerbată — te simți ca asediat, este o distanță — cum se zice — „de la cer la pămînt“. Această distanță este necesar să existe. Prin ea ni se spune că frumusețea „cerească“ a muzicii trebuie să devină în sufletul tău forță de a înfrunta și birui în numele ei ceea ce ție îți pare a fi urîciune „pămîntească“, pentru că aceasta din urmă poate fi transfigurată. Normală este nu dorința refugierii de viață în muzică, ci dorința revenirii de la muzică la viață, cu acele puteri interioare care s-au revărsat în tine din lumea lui Bach sau Mozart. Numai această din urmă dorință este un semn de sănătate sufletească, cealaltă ținînd de patologia sufletului. Pentru cel ce a ajuns să gîndească astfel, nici nu se mai pune problema „distanței ca de la cer la pămînt“. Muzica există aici, printre noi, tocmai pentru a ne îndrăzni și sprijini să introducem, în viața noastră de ceas cu ceas, marile altitudini, sublimele seninătăți,

strălucirile solare. *Forța pe care o picură ea în sufletul nostru e reală, nu iluzorie.* Devine însă iluzorie pentru cel care, victimă și el (ca atîția și atîția) unui facil pesimism, nu s-a ostenit să înțeleagă dintr-o perspectivă mai înaltă ce este viața și ce este muzica. Reconsideră-ți deci, dragul meu, marea ta pasiune și purific-o, pentru ca atunci cînd privești în undele transparente ale Muzicii, să nu te mai descoperi pe tine însuți în ea, precum Narcis, ci adevăratul mesaj al cărei purtătoare este ea printre oameni.

X

Ce înseamnă repetarea temelor pentru unificarea noastră sufletească

Repetarea temei, a motivului, a ideii melodice, este cel mai eficient mijloc al muzicii de a ne transpune într-o anumită stare, de a ne face să ne identificăm cu ea într-o concentrare care ne unifică și ne verticalizează întreaga ființă sufletească. Își au tîlcul lor adînc nerăbdarea și febrilitatea cu care melomanul așteaptă — să zicem — revenirea faimosului motiv de patru sunete, acel *sol-sol-sol-mi-bemol*, din prima parte a simfoniei a cincea de Beethoven, satisfacția indescriptibilă pe care o încearcă ori de cîte ori acest motiv a fost din nou intonat. Asemenea reluări acționează aproape magic ; ele sînt cele grație cărora muzica pare că ne „vrăjește“, ne scoate adică din planul banal de existență și ne transportă într-unul de sărbătoare. Melomanul dorește să reaudă melodia care l-a fermecat, tînjește chiar după ea, deoarece simte instinctiv că prin identificarea intimă cu această melodie va putea sufletul său risipit și tulburat să se adune, să se ridice deasupra vîltoarelor în care este îndeobște prins. Acesta este motivul pentru care — atunci cînd muzica nu vine spre el din afară — și-o creează singur din lăuntru, depănînd și reluînd la nesfîrșit în intimitatea sa melodia care are, în acel moment, cea mai puternică acțiune asupra lui. Este o excelentă metodă de liniștire și limpezire a tumultului din interior. Căci repetarea ideii conține o veritabilă forță incantatorie.

În această lumină trebuie înțeleasă înclinarea atîtor și atîtor maeștri ai muzicii — cunoscători ai acestei legi psihologice — spre repetarea ideilor melodice (procedeu pe care modernii au ajuns să-l desconsidere : a repeta ideile muzicale, spunea Schönberg, este nu muncă de creator, ci muncă de copist). O făceau nu pentru că le lipseau inventivitatea și fantezia, ci pentru a da expresiei maximă capacitate de a pătrunde în adîncul sufletului, de a-l lua cu ea spre înălțimile spirituale la care muzica e destinată să ne ridice. Iată, bunăoară, acel *andante con motto* din marea simfonie (*a Șaptea*) în do major prin

care Schubert dădea un fel de replică părții lente, cu caracter de marș funebru, din *Simfonia a șaptea* a lui Beethoven. Este una din cele mai elementar construite mișcări simfonice, și totuși câte se pot compara cu ea ca putere de a se insinua în suflet și de a pune stăpânire pe el? Ei bine, își trage această excepțională forță de înrîurire tocmai din faptul că Schubert nu s-a sfiit să reia identic — de mai multe ori decît se obișnuia — melodia de lied, atît de simplă, dar exprimînd atît de pregnant ceea ce numai lui Mozart îi mai reușise: surîsul printre lacrimi. Inepuizabilul și incomparabilul izvor de melodii, care era inspirația lui, i-ar fi permis lui Schubert în orice moment să aducă o idee nouă. El a preferat, însă, să reia invariabil melodia a cărei excepțională sugestivitate o presimțea. Numai prin această repetare obstinată își realizează melodia schubertiană uriașul potențial expresiv ascuns.

Odată cu romanticii, însă, începe să-și facă loc o anumită rezervă față de acest principiu. Ei continuă, desigur, să fie dispuși a-i recunoaște importanța și, într-un anumit sens, l-au și dezvoltat. Datorită lor au apărut tema conducătoare și leit-motivul, care unesc într-un tot plin de adînci semnificații ciclul simfonic, cum se întîmpla cu tema lui Harold, cîntată mereu de violă, în simfonia lui Berlioz sau cu amenințătorul motiv al „fatum“-ului din *Simfonia a IV-a* a lui Ceaikovski. Pe de altă parte, însă, ei manifestă tendința crescîndă de a modifica structural ideea melodică repetată, în așa fel încît aceasta — deși recognoscibilă — să nu mai semene „leit“ cu ipostaza ei anterioară. Inaugurat în ultimele sonate și simfonii ale lui Beethoven, procedeul acesta purta numele de „reluare dinamizată“. El însemna, desigur, un important pas înainte în evoluția gîndirii muzicale. Cei dinainte puneau accentul pe permanențele existenței, pe ceea ce e fundamental, pe ceea ce rămîne neschimbat. „Toate-s vechi...“ — păreau ei a spune lăsînd ideile să revină neschimbate, egale cu ele însele, impasibile în fața vicisitudinilor. „Și nouă-s toate“ — par a replica, uneori polemic, alteori doar complementar, romanticii și cei ce le-au urmat, preocupați să sugereze cu precădere devenirea perpetuă a esențelor. Este un indiscutabil cîștig pe planul cunoașterii.

Iată, însă, că treptat — și într-un continuu accelerando — devenirea înghiți esențele iar repetarea se dizolvă în dinamizare. Încă spre sfîrșitul veacului trecut, cînd compozitorul scria o așa-zisă „temă cu variații“ — cum sînt, de exemplu, variațiile

lui Brahms pe o temă de Haydn sau cele ale lui R. Strauss din *Don Quijote* — tema abia dacă mai poate fi recunoscută în articulațiile ei principale, chiar de ascultătorul cu oarecare pregătire profesională. Aproape nici vorbă nu poate fi de acel efect incantatoriu, pe care-l realiza repetarea melodiei în *Pati-mile după Matei* de Bach, cu acel coral care revine ca un tulburător și totodată pacificator „memento“, în *Simfonia a cincea* de Beethoven, în *Simfonia a șaptea* de Schubert. Muzica poate să rămână mai departe impresionantă în felul ei, dar și-a pierdut facultatea de a înmănunchea forțele sufletești într-o săgeată pe care s-o proiecteze spre înălțimi. Muzicianul modern nu-și mai dă seama de cerințele adânci ale sufletului. Prins în vârtejul întrebărilor irezolvabile, introspecțiilor și speculațiilor, el s-a înstrăinat de permanențele sufletului uman și, în primul rînd, — cum o arată caracterul patologic al fenomenului muzical contemporan — de propriul său suflet. În locul repetării, el a instaurat principiul variației perpetue. Închipuindu-și cu naivitate că „nouă-s toate“, a văduvit muzica de o dimensiune esențială : aceea care ne reamintea, liniștitor și încurajator, că „toate-s vechi“.

XI

Cine știe să asculte, descoperă secretul concentrării meditative

Că a medita este un act lăuntric de importanță vitală pentru marile noastre hotărîri, pentru păstrarea unei linii de perspectivă în evoluția noastră — nu mai trebuie demonstrat.

Ce rareori însă izbutești să te ridici deasupra agitației interioare, precum și a acelor situații din afară care, acaparîndu-te sufletește, adună cețuri în fața privirii spirituale ! În schimb cît de adeseori locul adevăratei meditații îl ia calculul rece și speculativ, inspirat nu de tendințele noastre de autodepășire, ci de acelea ale unei acomodări meschine, neglorioase !

Printre atîtea virtuți cu care ne întîmpină muzica, este și capacitatea ei de a ne instruna meditativ sufletul. Cine vrea să găsească puterea de a se smulge vîltorii care-l împiedică să se concentreze și mai ales să găsească drumul veritabilei concentrări — adică sub semnul nobleței spirituale a omului —, acela să-și amintească mereu de forța de-a dreptul miraculoasă a muzicii. Ți-era greu odată să te regăsești, în ceea ce ai ca permanență, limpezime, forță și trăiai dureros necesitatea unei asemenea regăsiri. Te-am chemat atunci și te-am pus să asculți un cvintet cu două viole al lui Mozart. Privindu-te din cînd în cînd, puteam intui destul de ușor ce se petrece în tine. Mai tîrziu aveai să-mi confirmi și să mă ajuți a-mi preciza intuiția : undele muzicii îndepărtaseră, blînd dar totuși ferm, toate gîndurile care se învălmășeau și se războiau în mintea ta, toate pornirile care-ți sfîșiau inima, în locul acestui chinuitor haos rămînînd o luminoasă liniște, pentru ca, spre sfîrșitul audiției, nici cea mai mică adiere sufletească, nici cel mai neînsemnat zgomot mental să nu se mai simtă în această liniște transformată într-o hieratică imobilitate interioară. Dar cel mai extraordinar lucru a fost că, după ce sunetele s-au stins, în loc să izbucnești sau să te ridici cum făceai de obicei, ai rămas ca pironit pe podea în locul unde te așezaseși, ca și cum Mozart ar fi continuat să-ți vorbească. Ceea ce în realitate se și petrecea (o, dacă ar ști melomanii că adevăratul lor mesaj marii

maestri ai trecutului încep să ni-l adreseze abia în clipa când sunetele au încetat și, în noi, a prins să cînte tăcerea...). Emoționat pentru tine, am ieșit atunci din cameră și te-am lăsat singur, în întuneric — de fapt nu singur, îți dai acum prea bine seama. Cît să te fi lăsat așa? Cred că trecuse mai bine de o oră. Ieșind din cameră, erai ca transfigurat. Nu mi-ai dat nici o explicație, n-ai făcut nici un comentariu, dar au fost suficiente surîsul tău și certitudinea cu care vorbeai, ca să-mi dau seama că se produsese o transformare fundamentală. Erai tu cel autentic, adică tu cel solar și tare — așa cum numai în zilele sărbătorești ale vieții tale te vedeam.

Doar după mai multă vreme mi-ai mărturisit importanța și conținutul acelui ceas trăit în compania lui Mozart, care-ți vorbea din infinitul tăcerii tale intime. Esențial fusese nu că dobîndiseși atunci tăria sufletească, grație căreia ai putut ieși biruitor dintr-o situație ce-ți punea rezistența morală la încercare, ci că muzica te învățase ce înseamnă a medita. Nu că sub impulsul ei ți-ar fi venit vreun gând mare și salvator. Senzaționalul situației fusese tocmai că nu-ți venise nici un gând pe tot parcursul ceasului cît stătuseși sub vraja muzicii. Specificul acelei interiorizări consta în faptul că te menținuseși neclintit în starea de imponderabilitate lăuntrică pe care o generase în tine muzica mozartiană. Iată, într-adevăr, suprema concentrare, adevăratul climat meditativ în care — apoi — rațiunea se poate desfășura cu măreție și siguranță de sine, născînd realmente forță. Muzica ne învață că la baza autenticei meditații nu poate sta decît liniștea — dar o liniște a cărei substanță să fie identică sau înrudită cu aceea a „vidului” produs în noi cînd ne dăruia în mod absolut muzicii ascultate. Este în fond un adevăr foarte banal și binecunoscut înțelepciunii milenare a popoarelor; felul din ce în ce mai extrovertit, și mai angoasant în care a ajuns să trăiască omul civilizației occidentale, face însă ca asemenea străvechi adevăruri să sune foarte nou și actual. Așadar, cine nu găsește în sine forța de a-și reuni șuvoaietele lăuntrice, de a străpunge bezna spre lumină, să se adreseze muzicii care poartă în ea chemările marilor altitudini. Dacă va putea face ca tot ce țipă în el să tacă, atunci în tăcerea asta în care nu se mai aude decît vocea transcendentă a muzicii, el va trăi adevărata concentrare meditativă: cea de la a cărei înălțime va putea privi viața cu ochii limpeziți, cu sufletul viteaz și iubitor.

XII

**A ne fi călăuză luminoasă
în labirintul tenebros al suferinței:
unul din marile rosturi ale muzicii**

A face apologia suferinței ar fi o îndeletnicire morbidă. A încerca să eviți suferința, a fugi de ea, ar fi însă de asemenea — doar că în alt fel — morbid : așa ar acționa sufletul bolnav de teamă și de neîncredere în înțelepciunea intrinsecă destinului său, care trimite încercările spre a ne sluji drept incomparabilă școală a caracterului, a forței interioare. Conștiința clarvăzătoare nu va putea face apologia suferinței : și-a dat seama că intră în natura cea mai intimă a omului, să năzuiască a trăi sub semnul bucuriei senine și iradiante. Ea va vorbi însă despre necesitatea și utilitatea suferinței, importantă pentru sufletele noastre așa cum sînt pentru trupuri anumite maladii care, bine înfruntate de noi, ne dau imunitate și forță. Poate însă că și mai însemnat este rolul social al acestor încercări cărora le este supus sufletul individual. Căci suferința bărbătește depășită nu numai că ne face mai puternici, dar ne poate amplifica fără margini capacitatea de vibrație comprehensivă la problemele, neputințele, durerile celorlalți. E capabil de fraternizare și dăruire numai cel ce a cunoscut cu intensitate suferința și mai ales a știut să iasă spiritualmente învingător din confruntarea cu ea.

Una din rațiunile de existență ale Muzicii este și aceea de a ne servi drept luminoasă călăuză în labirintul tenebros al suferinței. Identificarea cu spiritul lui Schubert este — cel puțin pentru o categorie de oameni — mai eficientă decît lectura unui vraf de tomuri din cea mai eroică filosofie morală. N-am pomenit la întîmplare acest nume, căci Schubert — poate și mai mult decît Mozart — este compozitorul care a făcut din transfigurarea suferinței dominantă operei sale. Orice ai asculta din ea — de la liedul sau momentul muzical gingaș la simfonia cu pretenții monumentale — același și același îndemn emană din ceea ce Schumann numea „divinele ei lungimi” : nu te lăsa strivit de suferință, dar nici nu te răzvrăți împotriva ei, căci și o atitudine și cealaltă te duc în același impas

al deznădejdiei : contemplînd-o cît mai liniștit cu putință, pînă ce întunecatele ei ceturi vor începe să se rarefieze, lăsînd să transpară depărtări de lumină consolatoare. Schubert ne purifică suferința de tot ce poate fi otrăvitor în ea, ne strecoară în suflet puterea de a ne detașa, grație căreia stihia asaltatoare își pierde cea mai mare parte a violenței. Te-a năpădit o mare durere pe care o consideri nemeritată și primejdioasă pentru integritatea ta interioară ? Ascultă un cvartet de Schubert, să zicem cel în la minor. Nu se va încheia ultima mișcare, și vei fi constatat că în starea ta sufletească s-a produs o precipitare. Ceva din ea, ca o drojdie, se depune, lăsînd deasupra un extract pur, angelic al tristeții, care nu numai că nu-ți mai este insuportabilă, dar îți face bine. Îți era oroare de suferință, dar ceea ce a scos Schubert la iveală din ea, ți-a devenit drag. Însă pentru ca îndrăgirea acestei voluptăți schubertiene să nu se transforme într-o savurare morbidă a suferinței — premisă a unor mult mai grave complicații interioare — este imperios necesar ca, într-un asemenea moment, să ne comportăm față de sufletul nostru aidoma medicului. Sau mai bine zis : să dăm cu bună știință și pricepere muzicii posibilitatea de a acționa tămăduitor asupra vieții sufletești. De obicei medicul recomandă substanțele în anumite doze și asociate cu anumite alte substanțe, altminteri efectul lor putînd fi contrar celui dorit. Tot așa, pentru ca melancolia schubertiană să fie leac eficace suferințelor noastre impure, este indispensabil să i se asocieze energia beethoveniană. Învățăm astfel nu numai să ne suportăm suferința prin extragerea frumuseților stelare ascunse în ea, dar și să o biruim prin forțele pe care tot ea le dă celui ce o scrutează și mai adînc.

Muzica ne poate însă ajuta și într-un mod opus : sufletului care nu se teme să sufere, deoarece a înțeles rațiunea superioară a încercărilor zguduitoare, ea îi dă posibilitate să amplifice nelimitat experiența suferinței. Prin ea putem, într-adevăr, nu numai să ne alinăm durerea, dar și să cunoaștem străfunduri ale ei pe care altminteri, poate, nu ne-ar fi dat să le întîlnim sau căroră, nepregătiți, nu le-am putea rezista. Căci nu e o suferință dintre cele comun trăite, aceea pe care o evocă Mahler în *Simfonia a doua* sau *a șasea*. Pășești prin ea într-o lume de tensiuni și incandescențe suportabile doar spiritelor oțelite, și căroră la început le faci cu greu față, chiar știînd că e vorba de artă iar nu de viață : nu ți s-a întîmplat

ca un „crescendo“ simfonic să te pună într-o stare interioară înrudită cu cea pe care ai încerca-o văzînd cum o avalanșă înaintează irezistibil spre tine? Asemenea experiențe muzical-sufletești sînt pentru viața noastră interioară un antrenament comparabil celui prin care trec cosmonauții. Dar și aici se impune necesitatea asocierii cu substanța care preîntîmpină efectele nocive și ajută această experiență a abisurilor să-și dezvăluie adevăratul sens, adevărata valoare. Pentru ca să nu pună stăpînire pe noi voluptatea dostoevskiană a trăirilor infernale (nu întîmplător era Dostoievski scriitorul preferat al lui Mahler), este de absolută trebuință ca incandescențelor pîrjolitoare să li se asocieze elanurile cele mai sublime spre înălțimile supreme, bunăoară cele pe care le cîntă Bruckner (înțelegeți acum de ce numele acestor doi compozitori sînt evocate mai totdeauna împreună, în ciuda deosebirilor stilistice aproape antagonice). Aici, desigur, paralela cu cosmonauții e și mai la locul ei. Cu singura deosebire că acest antrenament muzical al înălțimilor sufletesc-spirituale poate — în anumite condiții — să ne facă apți de performanțe interioare pe lîngă care zborurile cosmice pălesc.

XIII

În care se arată

**că, deși greu de suportat pentru nervi,
„antimuzica“ poate fi o școală
a călirii sufletești**

— E într-adevăr memorabil acel ceas petrecut în compania lui Mozart care-mi vorbea din adâncurile liniștii și tăcerii interioare. Atunci am învățat ce înseamnă a medita, care e starea sufletească aptă să genereze o autentică meditație. Am reînnoit adeseori experiența aceasta. Mai ales cu Mozart, cu Bach, cu preclasicii, uneori chiar cu Beethoven. Iată însă că o dată am încercat să-mi creez dispoziție meditativă ascultând Bartók. Era „Muzica pentru coarde, celestă și percuție“. Am procedat și aici la fel: mai întâi m-am dăruit muzicii care venea spre mine din afară iar apoi m-am străduit să-i urmăresc ecourile în spațiile interioare. Ce mi-a fost dat să aud atunci! Ce involburare înnebunitoare a stihilor! Nici vorbă de liniște, de tăcere, de meditație. Eram și mai tulburat decât înainte, când căutam dialogul cu muzica tocmai pentru a mă mai limpezi de zgura depusă în suflet de zbuciumul cotidian.

— Da, așa este, cine vrea să restabilească legătura cu pacea luminoasă a adâncurilor sale nu modernilor trebuie să li se adreseze, căci „muzica“ lor tocmai în acest zbucium își are obârșia și din exprimarea lui și-a făcut țelul.

— Bine, dar existau probleme sufletești chinuitoare și pe vremea lui Bach sau Mozart, ei înșiși, dealtfel, trebuind să străbată dureroase experiențe personale. De ce au preferat ei cu precădere să exprime acea stare de contemplare luminoasă, a cărei capacitate liniștitoare secolele n-au micșorat-o cu nimic? De ce atunci când vreau să mă regăsesc în ce are Eul meu mai adânc și mai statornic, nu pot face apel la Bartók (și cu atât mai puțin la cei ce l-au urmat), ci la maeștrii foarte de demult? De ce contemporanii mei mă înstrăinează de mine însumi?

— Pentru că între timp funcția muzicii, însăși rațiunea ei de a fi, a cunoscut o esențială mutație. Din cântăreț al străfundurilor noastre limpezi, compozitorul a ajuns să se considere cronicar al vieții în ce are ea mai schimbător, mai contradictoriu, mai deprimant — și cum știi, evoluția vieții exterioare din ul-

timele două secole a avut din belșug cu ce să alimenteze această tendință.

— Lucrul acesta nu e greu de remarcat, și totuși, în adâncul adâncurilor noastre, năzuința aceasta spre pace și lumină continuă să fie prezentă, poate chiar mai intens ca înainte. De fapt ea ne-a salvat din atâtea și atâtea încercări. De ce să nu fie și acum în centrul concepției despre lume a muzicianului ?

— Ai dreptate ; îmbogățindu-se exterior, muzica — de un secol încoace — devine, pe plan sufletesc, tot mai superficială. Prin spectaculozitatea efectelor sonore și dramatismul ei exploziv, ar vrea să sugereze profunzimi fără precedent ; în realitate, ea s-a deșrădăcinat din adevăratele profunzimi, a pierdut contactul cu omul fundamental. Neliniștea nu e profundă, ci periferică.

— Nu crezi atunci că se poate vorbi despre nocivitatea morală și spirituală a acestei muzici moderne care alimentează neliniștile din noi — și așa destul de păgubitoare pentru sufletul nostru — făcându-le și mai virulente ?

— Nu se poate nega, desigur, efectul exasperant al limbajului modern, mai ales de la abolirea tonalității și legiferarea zgomotului. Privind însă lucrurile dintr-un alt punct de vedere, putem spune că — prin ceea ce exprimă ea și prin violența cu care o face — „antimuzica“ secolului nostru este un document adesea plin de o tulburătoare elocvență. Cunoscînd-o, aflăm ce a devenit omul...

— ... ca și cum pentru a-mi da seama de fenomenele monstruoase ale secolului ar fi nevoie de eforturile compozitorului întru a se jelui cît mai sinistru sau a mima nebunia. Ziarele și o anumită literatură (ce să mai spun de unele filme...)... îmi sînt de ajuns...

— Da, dar nici reportajul din ziare, nici literatura, și nici chiar filmul nu-ți pot evoca în toată amploarea lui substratul sufletesc abisal al fenomenului atît de sugestiv caracterizat ca „poluare morală și spirituală“ a civilizației de consum. De abia această „muzică“ — un Bartók, un Varèse, un Stockhausen — îți permite să întrezărești întreaga măsură a tragediei.

— Dar nu-mi trebuie această „întreagă măsură“. Sufletul meu e însetat de liniște.

— ...ceea ce e cît se poate de omenesc și frumos. Dar bagă de seamă ca, umblînd după această liniște, să nu-ți minezi forța de rezistență sufletească. Marele examen pe care trebuie să-l

treacă omul modern este de a-și păstra și chiar întări verticalitatea spirituală a ființei sale, în ciuda teribilelor furtuni ce-l bântuie pe dinafară și pe dinăuntru. Înțeleptul nu condamnă ieftin „antimuzica“, ci o privește ca pe o excelentă școală a călirii sufletești. Am putea spune că de-abia muzica modernă reeditează pe deplin catharsisul vechii tragedii eline : groaznicul care, prin șocul purificator (șoc, firește, amortizat de convenționalismul artei), te vindecă de groază. Dacă ai fi ceva mai curajos, adică dacă ți-ai lua inima-n dinți să privești în față, prelung, ceea ce de obicei te descumpănește, atunci liniștile lui Bartók și ale celorlalți te-ar putea conduce la o liniște superioară, făcută nu din puf, ci din granit...

XIV

Ce trebuie înțeles prin: „a iubi muzica“

Meloman : un cuvânt cu o încărcătură emoțională pe care n-o regăsim — în ciuda aparenței de identitate a sensurilor — la „iubitorul“ de literatură sau de pictură, și cu atât mai puțin la cel pe care, printr-o proastă inspirație, o anumită mentalitate estetică îl numește „consumator“ de artă. Comparabil cu „melomanul“ — prin frenezia dăruirii sugerate de acest cuvânt — este doar termenul „cinefil“, a cărui aură e departe însă de-a avea aceeași noblețe. Într-adevăr, numai în raporturile cu muzica este sufletul nostru solicitat să participe cu ceea ce e mai ardent și mai curat în capacitatea sa de a iubi. De ce ? Pentru că muzica însăși este arta pe care am putea-o defini ca emanație și expresie prin excelență a acestui sentiment : iubirea îi este consubstanțială. O operă literară sau picturală de cea mai autentică valoare poate fi foarte bine consacrată unor fenomene, unor fizionomii, unor trăiri tributare urii sau violenței, indiferenței sau răcelii. Nu ne putem însă imagina Muzica, în înțelesul ei cel mai universal-uman, generată de vreo realitate care ar ține de ne iubire. Dacă o asemenea zămislire totuși se produce — și e din nefericire cazul din ce în ce mai generalizat al compozitorului din așa-zisă „avangardă“ —, are loc de fapt o transformare a Muzicii în contrariul ei. Este inadecvat — și din punctul de vedere logic, și din cel estetic, și din cel pur omenesc — să se vorbească despre Muzică în legătură cu acele producții sonore al căror mesaj constă în ură și violență, indiferență și răceală. În măsura în care a consimțit să fie evocatorul sau cântărețul ne iubirii, compozitorul secolului nostru a contribuit la apariția acelei monstruoase realități pseudo-artistice care este anti-muzica. În pragul acesteia, noțiunea de meloman își pierde valabilitatea. Poți, desigur, să te interesezi foarte activ de cele mai noi experimente, de compozițiile ieșite din concepția serială sau din cea ingineresc-electronică, dar este *exclusă* posibilitatea de a iubi asemenea fenomene (numai dacă nu are loc o pervertire maladivă a aces-

tui sentiment în cel pe care-l atrag ele). A-l asculta pe Stockhausen din aceeași pornire și necesitate interioară care te îndeamnă spre Mozart, a dori să trăiești lăuntric în climatul demențial pe care-l creează atât de magistral opera acestui „revoluționar“, trădează o gravă surpare interioară, a cărei cercetare nu mai e de resortul esteticii, ci al psihopatologiei.

Este deci firesc ca arta iubirii să ceară, celor cărora li se adresează, să-i răspundă cu aceeași monedă de aur. Termenul de meloman este incomparabil în ceea ce privește intensitatea și frumusețea sentimentului care-l aureolează, deoarece nici o artă nu îndreaptă spre om efluvii de iubire ca acelea pe care le simțim emanând din *Simfonia a noua* sau din *Parsifal*, din *Matthäus-Passion* sau din *Cîntecul Pămîntului*. Poți — cînd ți se face un asemenea dar — să nu te dăruiești, la rîndul tău, cu toate resursele de afecțiune, să nu devii, în sensul cel mai eminent al cuvîntului, un „meloman“ ?

Ce înseamnă însă să iubești muzica, în acest sens înalt care depășește toate celelalte predilecții artistice, oricît de exaltate ar fi ele ? Nu va fi niciodată de prisos să se pună această întrebare, cîtă vreme vor exista oameni care vor crede — și, vai, mă tem că ei alcătuiesc majoritatea — că a iubi muzica înseamnă să faci din ea cît mai des prilej de desfătare intimă. Cel ce-și concepe în acest spirit relațiile sale cu muzica, arată însă nu iubire pentru ea, ci iubire de sine : el iubește voluptatea pe care i-o procură muzica. Din acest punct de vedere, melomania unei categorii foarte largi de „jouisseurs“ e de aceeași esență cu erosul care-și închipuie despre sine că este dăruire totală și pură, cînd în realitate nu e decît savurarea propriei euforii sub semnul celei mai egoiste posesiuni. Cînd, încetînd să mai vezi în muzică doar o sursă de voluptăți sufletești — fie ele cît de elevate —, ai ajuns să întrezărești în ea *ființa vie* (adică exact ceea ce de obicei și în cazul femeii se ignoră), felul de pînă atunci de a o iubi își dezvăluie o imoralitate care te face să te rușinezi. Îți dai atunci seama că iubesc cu adevărat Muzica nu cei ce-și împodobesc și îndulcesc existența cu ea, ci aceia care cred atât de adînc și absolut în Adevărul ei, încît fac din el Calea lor, Viața lor. Să-i dovedim deci că o iubim. Iar singura dovadă nu poate fi decît o viață trăită sub semnul ei, transfigurată de ceea ce ne dăruiește ea. A nu face din mesajul ei o forță transformatoare și creatoare de nouă viață, înseamnă a nu o iubi cu adevărat, căci efluviile ei nu

savurării hedonice îi sînt destinate, ci unei a doua naşteri a omului, după chipul şi asemănarea Muzicii. Iar cel pentru care a devenit calea, adevărul şi viaţa, cel care din iubire pentru ea a găsit curajul să purceadă la muzicalizarea existenţei sale, acela nu o va mai putea consuma parazitar : el va descoperi că, prin tot ceea ce a primit de la muzică, i s-a încredinţat implicit şi misiunea de a o apăra.

Cine o iubeşte cu adevărat, are, în raport cu ea, mentalitate nu de „consumator“, ci de ostaş. A-i fi slujitor înseamnă a-i sta de strajă. Se pare însă că străjile au cam adormit, de vreme ce atîţia cai troieni au putut fi introduşi în cetatea Muzicii.

XV

De ce a coborît muzica
din înălțimile eterate
la care au menținut-o vechii maeștri,
pînă la Bach?

Nostalgia.

Se poate stabili cu precizie apariția acestui sentiment în muzică : Mozart, mai ales cel din ultima perioadă, Bach încă n-o cunoaște. Melancoliile sale nu sînt niciodată legate de ceea ce a fost și nu mai este, de căderea dintr-o condiție ideală ; sînt melancolii foarte pure, din care elementul personal e cu desăvîrșire absent. În unele din cvartetele lui Mozart, în *Cvintetul cu două viole*, melancolia tinde să ia, destul de pronunțat, înfățișarea dorului după ceea ce nu se mai poate întoarce, după ceea ce nu poate fi regăsit. De aici — adesea — caracterul personal și aproape sfîșietor al melancoliei mozartiene, devenită nostalgie. Căci deși luminos și angelic, Mozart deja suferă într-un fel romantic — nu chiar cum avea să sufere un Schubert, firește, dar oricum într-un mod mult mai înrudit cu al acestuia decît cu al lui Bach, înaintașul său imediat. El suspină cu noblețe după o candoare, o puritate, o liniște pe care le simte trăind în el nu ca realitate, ci doar ca ecou, și încă pe cale să se stingă.

Amplificîndu-se cu Beethoven și Schubert, nostalgia, intens cultivată de romantici și postromantici, atinge paroxismul expresiei spre sfîrșitul veacului trecut în muzica lui Ceaikovski și a lui Mahler. Sensul ei este în primul rînd unul universal-uman ; tristețea iremediabilă strecurată în suflet de intuirea unei splendori trecute și ireversibile, de vagile amintiri care flutură fugitiv imaginea unui paradis pierdut. Evocînd un aspect al condiției umane în general, muzica europeană își depînge totodată propria-i condiție : aceea de realitate, ființă, entitate („Wesenheit“) vie, pe care o anumită evoluție — intim dependentă de evoluția omului însuși — a obligat-o să coboare din înălțimile originare, punînd tot mai mult plumb pe aripile ce-i permiteau odinioară să planeze în sublimele regiuni evocate de maeștrii vechii polifonii. Da, desigur, prin această din ce în ce mai vertiginoasă coborîre, ea s-a văzut tot mai fastuos înveșmîntată, dar splendorile sonore cu care se îmbogățea slu-

jeau mai ales exprimării unei dureri ce creștea amenințător. Căci așa-zisa evoluție a limbajului muzical spre forme tot mai complexe și mai noi este inseparabilă de crescînda sfîșiere lăuntrică resimțită de sufletul muzicii și cerîndu-și expresia cea mai fidelă, mai patetică, mai sfredelitoare.

De ce coboară (ceea ce nu înseamnă cîtuși de puțin o degradare : să fie limpede !) muzica din înălțimile eterate la care o menținuseră vechii maeștri, pînă la Bach ? Deoarece o atrag umanul, pasionalul, teluricul așa cum îl chemau pe Hyperion ce contempla „nemuritor și rece“ din înălțimi stelare, sau pe Lohengrin care-și ducea la fel de netulburat viața sub lumina Graalului. Precum aceștia, ea acceptă ca aripile să-i fie îngreunate și să intre în zona de atracție a Pămîntului. Întreaga istorie a muzicii de la Bach și pînă azi nu este altceva decît continua ei adaptare la condițiile Pămîntului și pămîntenilor, pe care-i îndrăgește din toată ființa, cu un sentiment nou pentru ea și profund tulburător, precum Luceafărul pe Cătălina și Lohengrin pe Elsa.

Iubirea aceasta este însă una adînc îndurerată. Căci coborînd, muzica își simte somptuozitățile sonore pe care i le dăruiau romanticii și postromanticii ca pe tot atîtea poveri peste suflet. Devenea tot mai bogată și tot mai nefericită. „Mais où sont les neiges d'antan ?“. Întrebarea poetului trebuie să fi înfiorat și sufletul muzicii, care se vedea tot mai părăsit de luminile și transparențele de odinioară. Nostalgia mozartiană e prima manifestare a noii conștiințe de sine a muzicii, cînd a început să devină limpede ireversibilitatea trecutului ei solar.

Oricît de dureroasă, nostalgia aceasta e încă reconfortantă : ea conține măcar *amintirea* înălțimilor pure. După momentul paroxistic pe care-l marchează Mahler și Ceaikovski, muzica noilor curente experimentale va pierde treptat această amintire care-i dădea oarecare forță spirituală și va tinde să se transforme în dezolare iremediabilă, în meditație funebră. Începînd cu *Noapte transfigurată* a lui Schönberg, adică în jur de 1900, nu de dorul după trecutul sublim va fi alimentată jalea muzicii, ci de întunecarea totală a perspectivei ; neputînd să mai spere, cu atît mai puțin va fi sufletul în stare să se consoleze cu amintirile. Dorul căruia-i dă glas Enescu, acel „mai suna-vei dulce corn“, pe care-l simțim în incomparabila temă a cornului englez din *Dixtuorul* său, constituie un fenomen cu totul excep-

țional în contextul european al unei sensibilități muzicale căreia nostalgia îi devenise străină.

Dar și mai funestă decît instalarea pesimismului în conștiința muzicală europeană este dezicerea de orice regret, de orice lacrimi, adică insensibilizarea la care cheamă marșul triumfător al abstracționismului, tehnicismului și mașinismului muzical contemporan. Fascinat de progresul tehnic, muzicianul avangărzii a aruncat sufletescul la lada cu vechituri a istoriei și se îndeletnicește cu înjghebări sonore în care nu numai pentru nostalgii, dar nici pentru disperări nu mai e loc. „Roman-tism desuet și derizoriu !” — va exclama Boulez. Să fie aceasta „Muzica viitorului”, cum pretind leaderii ei ? Dar poate avea viitor o muzică în care nu se mai aude dorul după trecut ?

XVI

**Muzicianul și adevărul vieții,
sau cum se poate transforma
în tragică amăgire
dorința de a spune adevărul**

Capacitatea muzicii de a rosti adevărul despre om și despre sensul existenței nu datează — cum se crede — de la Beethoven, adică de când precumpănitoare au început să devină contradicția, dizarmonia, dramatismul. Dezvoltând logic acest punct de vedere, și pînă la ultimele lui consecințe — ceea ce, de altminteri, se și face —, ar urma să vedem culminația veracității în dezlănțuirile infernale care, de la expresionism încoace, adică de peste o jumătate de secol, nu încetează să se amplifice. Armonioasă, luminoasă și echilibrată, muzica de dinainte de romantism nu era cîtuși de puțin, prin aceste atribute ale ei, refugiu într-o viziune idilică, deoarece nu dintr-o teamă de a privi în față adevărul vieții izvora ea. Numai că, pentru ea, a exprima adevărul însemna înainte de toate să dezvăluie esența ultimă a omului, despre care credea, cu cea mai de nezdruccinat convingere, că este alcătuită din lumină, armonie și frumusețe. *Ars antiqua*, *ars nova*, renașterea și preclasicismul, barocul și clasicismul — cu toate crescîndele lor deosebiri în ceea ce privește limbajul — au fost unanime în a proclama *acest* adevăr despre ființa omului și l-au rostit timp de vreo cinci secole ca un „memento“, într-o vreme cînd solici-tarea tot mai acaparantă a omului de multiple tendințe centrifuge amenința cu smulgerea acestuia din centrul său spiritual (ceea ce s-a și întîmplat). Adevărul pe care-l exprima muzica devenind tot mai zbuciumată și mai puțin „frumoasă“, și încercînd parcă să se nege pe sine ca artă a idealului, era adevărul unui anumit stadiu din evoluția sufletului uman. „Iată cum a ajuns omul să arate“ — așa s-ar putea formula perspectiva din care încep să privească lucrurile muzicienii după Beethoven, cu preocuparea lor din ce în ce mai întunecată de evocare a dramei umane : o dramă înțeleasă de majoritatea

romanticilor și postromanticilor ca un fel de degringoladă dintr-o splendidă puritate, de care un Schubert își amintește cu îndurerată nostalgie și pe care Wagner o evocă în accente mărețe, convins de posibilitatea recuceririi ei (acesta e sensul lui *Parsifal*). Exacerbarea viziunii angoasante și catastrofale a existenței — așa cum se conturase ea la postromantici, adică la Mahler și la Schönberg din prima perioadă — avea să determine acel lanț al dezagregărilor care încep cu sfărîmarea sistemului tonal și — prin includerea zgomotului și a mașinilor în procesul componistic — duc la transformarea muzicii în imaginea unor dezastre de anvergură fără precedent. Apocalipticele desfășurări sonore, în fața cărora ne pun producțiile componistice concepute în vederea biciuirii nemiloase a nervilor, purced și ele din dorința exprimării unui adevăr : acela al zilei de mîine. Muzica secolului XIX zugrăvea, îndurerată, drama actuală a omului, muzica secolului XX se arăta tot mai pătrunsă de presentimentul unor iminente și atotpustiitoare catastrofe. Adevărul muzicii de avangardă are o evidentă intenție profetică. Acesta să fie însă adevărul ? Faptul că, în prezentarea condiției dramatice a omului modern și a sumbrei ei perspective, *nu există nici urmă de compasiune*, ci mai degrabă o frenezie a sadismului și violențelor, face foarte îndoielnică veracitatea acestui mesaj. Căci adevărul nu poate fi decît obiectiv, senin și uman, iar ceea ce spune compozitorul de avangardă prea seamănă — și într-un mod foarte suspect — cu preocuparea obstinată și răutăcioasă de a-l speria pe om și de a-l atrage, dacă nu chiar de a-l împinge, spre o prăpastie în care, altminteri, nu ar fi deloc iminent să cadă. Nu este neapărat nereceptivitate la nou, fuga atîtor și atîtor melomani din fața modernismului : simt agresiunea, simt primejdia slăbirii lor sufletești și — neoferindu-li-se ceva mai bun — se refugiază la sînul ocrotitor al lui Bach și Mozart. În acest context, incomparabil mai apropiată de adevăr îmi pare a fi orientarea pe care la sfîrșitul veacului trecut o inaugurau *Parsifalul* wagnerian și simfoniile lui Bruckner, iar Mahler o continua la începutul veacului nostru cu Simfonia „celor o mie“ : contraofensiva spirituală în fața diabolicelor atacuri declanșate im-

potriva ființei omului și a muzicii. Maximei întetiri a furiei distrugătoare, ea îi opune concentrarea tuturor forțelor sufletești întru străpungerea beznei și avîntarea spre cele mai sublime înălțimi ce pot fi concepute de om. Discutînd la concret, se poate spune că, din acest punct de vedere, orga unui Messiaen, acest căutător al unei noi purități care s-o regăsească pe cea a lui Bach, este infinit mai în spiritul Adevărului decît difuzoarele urlătoare ale lui Stockhausen, trubadurul neantului și spaimii.

XVII

Pentru ca muzica

să devină din nou frumoasă, adică muzicală,
compozitorul trebuie să redescopere bucuria

Dacă unui compozitor i-ar veni azi ideea să scrie o muzică a luminii victorioase, într-un limpede și strălucitor Re major sau La major, s-ar vedea desigur ironizat de acei colegi ai săi căroră asemenea stări de spirit le par desuete, inactuale, după cum total perimată le apare utilitatea tonalității. Unei muzici a bucuriei i s-ar putea aduce reproșul — redutabil — că ar fi insensibilă la marile probleme ale epocii. Să jubilezi în plină vîltoare ? Unde este adevărul vieții ?

I s-ar mai putea, de asemenea, aduce reproșul superficialității. Căci mai ales de la romantici încoace ne-am deprins să nu mai vedem adîncime decît în tristețe, în izbucnirile explozive, în limbajul suprasaturat de disonanțe și tensiuni prin care sînt sugerate imagini de coșmar, obsesii exasperante, prevestiri înfricoșătoare.

Au existat în veacul nostru și muzicieni mari care au refuzat să se lase copleșiți de puhoiul stărilor maladiv-pesimiste și au rămas fii ai luminii (cu inerenta fidelitate față de tradițiile tonale, în afara căroră lumina nu poate fi exprimată). Deși mari — cum e bunăoară Poulenc —, în jurul lor s-a ȧesut însă o urzeală a tăcerii, ca și cînd fenomenul ar fi atît de nesemnificativ, încît nu merită să se vorbească despre el. Pe cine exprimă și pe cine-l pot interesa melodiile transparente și generoase ale celui ce a scris *Căprioarele* — acea muzică ingenuă și solară — sau transfiguratul *Stabat mater* ? Ar trebui, cu alte cuvinte, să ne recunoaștem în urletele lui Wozzek, în incoerențele delirante din *Microfonia* lui Stockhausen, în vacarmul percuției din *Ionizarea* lui Varèse.

Un compozitor de excepțională anvergură ca Prokofiev ne pune în fața unei situații într-alt fel caracteristice. Era un muzician despre care se poate spune — cum este atît de rar cazul în secolul nostru — că venise pe lume cu vocația de cîntăreț al bucuriei și al luminii. El s-a străduit totuși — probabil din teama de a nu fi unilateral — să-și însușească și accentele

sombre, turmentate ale muzicii expresioniste. Dar tocmai pe acest plan nu reușește Prokofiev să fie convingător. El ne cucerește atunci când rămîne credincios vocației sale, permițându-i să se desfășoare nestingherită, ca în *Simfonia clasică* sau în sublimele tablouri lirice din *Romeo și Julieta*.

De ce-i este atît de greu compozitorului — de mai bine de un secol — să scrie un final reușit de simfonie? Pentru că un asemenea final trebuie să aducă triumful bucuriei, iar după Brahms compozitorul n-a mai prea știut să se bucure într-un fel care să poarte pecetea autenticității. Finalurile sale victorioase vor fi mai totdeauna convenționale. Marea lui specialitate și chemare este aceea a tînguirii. Iar cînd instinctul său artistic refuză bucuria convențională, nu-i rămîne decît să introducă finalul funebru, cum face Ceaikovski în *Patetica*.

Nu, nu este adevărat că o muzică a bucuriei ar intra în contradicție cu vremurile pe care le trăim. Ar fi, dimpotrivă, răspunsul și mesajul cel mai așteptat de către oamenii prinși în tulburătoarea vîltoare și sincer doritori să primească un imbold puternic pentru a se bucura, căci bucuria — cea mare, cea pură, cea nobilă — verticalizează sufletul. În ea constă, de altfel, înainte de toate, misiunea muzicii. Fraza jeluitoare, minorul, își au rațiunea de existență ce derivă din afirmarea luminoasă, majoră, în care-și află obîrșia și a cărei supremație trebuie să o recunoască, dacă nu vor să se transforme în sinistră cobe. Din partea muzicianului, sensibilitatea modernă, atît de greu încercată, are nevoie de un sprijin moral — de acel impuls spre o altfel de viață — pe care numai stihia sunetului îl poate da. Negăsindu-l, ce va face? Se va îndrepta — cum se și întîmplă — spre preclasici și clasici. Așa s-a născut legenda spiritului tradiționalist al publicului.

E momentul să-și facă loc și un alt mod de a înțelege datoria muzicianului față de epoca sa: acela care-l va determina să evoce nu numai (și poate chiar nu atît) tumultul exterior al veacului, cît nevoia de lumină și bucurie a contemporanilor, care trebuie să înfrunte demn acest tumult. Ar beneficia atunci nu numai cei ce ascultă, dar și muzica însăși, căci ceea ce a dus la schimonosirea ei actuală este tocmai stingerea bucuriei din sufletul celei mai surîzătoare dintre arte. Menținerea mai departe a întunericului sub pretextul autenticității („așa sînt, așa scriu“) e incompatibilă cu demnitatea Muzicii. Căci nimănui nu-i este îngăduit să transforme arta în autobiografie și

confesiune, iar dacă totuși o face, acest lucru constituie o gravă ilegalitate spirituală. E desigur mai comod și mai simplu să te tînguiești decît să fii încrezător și radios. A regăsi izvoarele bucuriei presupune pentru muzician un efort de autodepășire interioară pe care, cam de un secol, s-a dezobișnuit să-l facă. Aici însă, pe acest plan este adevărata profunzime, aceasta este zona valorilor perene. Vă amintiți ce cîntă altista în partea a patra din *Simfonia III-a* de Mahler? „Omule, ascultă ce-ți spune miezul adînc al nopții. Cît de adîncă ți-ar fi suferința, bucuria este și mai adîncă decît ea. Suferința îți spune : pieri ! Dar bucuria ai vrea s-o păstrezi veșnic. Orice bucurie aspiră spre veșnicie !”

XVIII

Unde și cum trebuie căutată „profunzimea” expresiei muzicale

Ce înseamnă o muzică profundă ? Căci, iată, atributul acesta este cu risipă acordat atîtor și atîtor muzici al căror limbaj — dens, speculativ, contorsionat — opune rezistență înțelegerii și a căror percepere este nu euforică, ci laborioasă. Într-adevăr, de cele mai multe ori, oamenii sînt înclinați să creadă că ceea ce are o înfățișare complicată, labirintică, ermetică trebuie neapărat să ascundă abisuri de trăire și înțelepciune. Să fie oare expresia impenetrabilă un semn al profunzimii ?

Din punctul de vedere al unei asemenea mentalități, Mozart ar trebui declarat cel mai superficial compozitor. Prin fluentă și transparența ei, expresia lui se dovedește a nu avea nimic comun cu felul curent în care este concepută profunzimea : se dăruiește numai decît sufletului care i se deschide, iar lipsa rafinamentului sau culturii muzicale nu este pentru ascultător o piedică în calea comuniunii cu ea, cu cel ce i se adresează prin ea. Dar tocmai aceasta este adevărata profunzime : a vorbi într-un mod atît de *esențial-uman*, încît cele spuse să fie spontan și fără efort acceptate de interlocutor ca adevăr nemijlocit al ființei sale celei mai intime. Adevărurile fundamentale sînt simple și senine (cu tot eventualul lor dramatism) ca azurul cerului. Muzica lui Mozart ar părea superficială doar profesionistului cu auzul pervertit de sonoritățile schimonosite ale experimentalismului și cu inima insensibilizată la ceea ce este adevăr spiritual și esențialitate umană. Dintr-o asemenea perspectivă, desigur o muzică va fi cu atît mai profundă cu cît va conține mai multă patologie, inginerism și matematică.

Simplitatea de tip mozartian are și ea dificultățile ei — și încă ce dificultăți ! —, dar ele nu sînt ale perceperii, ci ale lucrării pe care muzica o săvîrșește în adîncurile sufletului, dacă a fost reținută acolo. Notați bine : dacă a fost reținută. Iată un efort mult mai greu de realizat decît urmărirea unui discurs muzical abstract sau a unei desfășurări sonore apocaliptice.

Mozart ne cucerește dintr-o dată nu pentru că e ușor de urmărit (cîți nu sînt ușor de urmărit !...), ci pentru că stabilește instantaneu și nemijlocit contactul cu cea mai abisală și cea mai universal-umană zonă a sufletului nostru, cu acea pace inalterabilă a străfundurilor la care, de obicei, nu putem ajunge prin propriile noastre mijloace. De aceea sîntem atît de fericiți cînd ascultăm celestele lui melodii. Marea problemă pe care ne-o pune însă Mozart este nu de a ne da seama de sublimul său mesaj — aceasta o poate face aproape oricine —, ci de a nu-l lăsa să fugă din noi, de a-l face să răsunе permanent în tăcerea intimității noastre. Urmele pe care le lasă în noi o muzică sfredelitoare, angoasantă, nu trebuie reținute cu o asemenea grijă, căci ele nu se grăbesc să dispară. În cazul lor, dimpotrivă, trebuie să ne sforțăm întru a ne elibera de ele cît mai repede. Paradisiaca liniște mozartiană — deși o resimțeam ca pe un glas al propriilor noastre năzuinți, ignorate pînă atunci de noi — ne părăsește însă de cum s-au stins sonoritățile exterioare. Iar prin volatilizarea ei și odată reintrați în cotidian, ne simțim nu numai căzuți dintr-o condiție ideală, dar și înstrăinați de noi înșine, de adevărul nostru ființial cel mai adînc. Iată de ce înțelegerea lui Mozart doar *începe* prin urmărirea și fredonarea minunatelor lui melodii. Pentru ca să fie plenară, ea trebuie să continue prin strădania de a păstra în suflet spiritul muzicii lui, de a-l transforma într-un grăunte a cărui încolțire, creștere și înflorire s-o grădinărim cu cea mai încordată grijă. Este un efort pe lîngă care pălesc oboselile ce ne sînt impuse de muzicianul modern cînd ne obligă să descoperim — lăsîndu-ne maltratate auzul și sufletul — cifra operei sale aparent-profunde.

Dar și aceste dificultăți sînt neînsemnate pe lîngă cele care urmează, dacă acest spirit s-a înrădăcinat în sufletul nostru. Căci atunci — și tocmai aceasta este înțelegerea adevărată a muzicii — ne simțim cuprinși de o irezistibilă dorință de a *trăi mozartian*, și această dorință intră într-un conflict din ce în ce mai dramatic cu tot ce este *antimozartian* în viața sufletului nostru, în gîndurile, idealurile, simțămintele și acțiunile noastre. „A-l trăda sau a nu-l trăda pe Mozart prin ceea ce devin lăuntric“ : în asemenea termeni se pune acum problema înțelegerii, iar la acest nivel psiho-spiritual lupta muzicianului sau melomanului este de cîteva ori mai aprigă decît atunci cînd se află în față doar cu dificultăți de ordin tehnic, depășibile

prin exercițiu, răbdare, informație etc. Putem spune că pentru a ajunge să trăiască mozartian, îi este necesară o voință beethoveniană de a învinge obstacolele pe care stihiiile inferioare i le pune în cale, precum și de o încredere în realitatea celor ce nu se văd, pe care numai Bach i-o poate da. Dar pentru ca această voință și această încredere să se fi putut constitui ca forțe spirituale, trebuie ca lui Beethoven și lui Bach să li se fi dat posibilitatea de a lucra în suflet așa cum am arătat în cazul lui Mozart, bineînțeles după felul fiecăruia.

Nu în complexitatea limbajului sau în pretențiile filosofice ostentative (căci și compozitorul poate mima abisalitate, precum Heidegger) trebuie căutată profunzimea muzicii, ci în nivelul la care se situează stratul psihic vizat de ea ; în caracterul forțelor sufletești pe care le punem în joc pentru a ne integra ființial și transformator mesajul ei. Tomurile cu sisteme de înțelepciune pe care le-am parcurs n-au făcut pentru securitatea mea interioară ceea ce a izbutit să facă acel elementar de simplu „Libera me Domine de morte eterna“ din *Requiemul* lui Fauré. Uneori e suficient un cântec pentru a te face să simți adierea eternității.

XIX

Despre ambițiile cosmice ale compozitorului modern și cosmicitatea reală a muzicii de odinioară

În pas cu atâtea și atâtea așa-zise „cuceriri” tehnico-științifice, pe care uneori le lasă chiar să gândească în locul lui, compozitorul de azi ambiționează să fie și alături de cutezătorii exploratori ai Cosmosului. Mai ales aparatura electronică i-a dat posibilitatea să integreze universului muzical sonorități de neconceput, de nevisat pentru oricare din vechii maeștri. Atmosfera sugerată de ele e într-adevăr stranie. Te simți introdus în mijlocul unui freamăt, al unei imensități, al unui mister de un cu totul alt fel decît cel pe care l-ai cunoscut pînă acum. E un nou gen de exotism, adesea chiar agreabil urechii (cu toate pocniturile, păcăniturile, fîșîiturile, troznetele, exploziile, suierăturile lui) și pe care îl calificăm spontan ca „interplanetar”. Ușurința cu care muzicianul de azi realizează efecte „cosmice” în compozițiile sale este însă suspectă. Să-ți reușească după un atît de mic efort și așa de simplu ceea ce știința obține prin sfortări uriașe, dramatice și teribil de costisitoare? — Iată ceva ce nu poate să nu ne dea de gîndit. Și gîndind, ne dăm seama că pretențiile cosmice ale compozitorului modern, în ciuda spectaculozității lor, nu sînt cu nimic mai consistente decît încercarea lui Puccini de a fi japonez în *Madame Butterfly* și chinez în *Turandot*. Nici Japonia, nici China nu s-ar fi putut desigur recunoaște în această muzică, eminentamente europeană în ciuda vagilor aluzii pentatonice. Era însă oricum muzică, de o certă și uneori grandioasă frumusețe — atribut pe care nu și-l poate revendica inspirația electronizată a compozitorului contemporan de avangardă. Acesta nu se mai poate împiedica de o exigență atît de „minoră” cum e aceea ca muzica lui să fie frumoasă și să placă. Imperativul căruia îi dă el ascultare e mult mai „serios”: opera lui să fie un act de cunoaștere înaltă, sub egida marilor revelații ale științei. Și va împrumuta de la aceasta tot ce consideră el că-i trebuie pentru a face din sonorități o imagine a spațiilor pe care omul le străpunge fizic pentru prima oară. S-ar recunoaște însă Cosmosul

în montajul de pocnituri, păcănituri etc., cărora Varèse le-a dat numele de *Poem electronic* ? (Ca să nu vorbesc de Ghiță Popîndău și alți colegi ai săi care fabrică industrial, la comandă, muzică de film și de scenă plină de fiorii misterelor galactice...)

Adevărul e acesta : nu *acum* devine cosmică muzica, datorită unor mașini ce i-au fost puse la dispoziție de tehnica modernă ; ea a fost cosmică înainte ca știința să poată măcar spera că într-o zi omul va ajunge să călătorească prin spații. De fapt ea a fost prima explorare a infinitului lumilor ; tot ce săvârșește azi savantul modern calculînd traiectorii, construind aparate, lansînd sateliți, Bach a făcut-o în spirit cu două secole și jumătate în urmă. Cum așa ? — va exclama entuziastul limbajului „modern“, „revoluționar“ și acordat la „ultimele cuceriri“ ale științei. Cu această tonalitate pe care încă Wagner, acum o sută de ani, simțea că a depășit-o ? Exact așa : cu acel „do major“, care nu este un simplu procedeu de gramatică muzicală, cum lasă să se înțeleagă dascălii plictisiți, ci oglindirea muzical-microcosmică a legilor ce guvernează mișcările și relațiile macrocosmosului, acele mișcări și relații pe care le aveau în vedere cei ce vorbeau în străvechimi despre „muzica sferelor“. Cele douăsprezece semitonuri ale totalului cromatic (adică tot materialul de care dispunea muzica pînă la legiferarea zgomotului brut sau prelucrat) exprimau cele douăsprezece constelații zodiacale ; gama heptatonică, grație căreia totalul cromatic căpăta un sens, era reflexul celor șapte planete care parcurg aceste constelații ; trisonul sau acordul celor trei sunete, bază a funcționalității și logicii tonal-aramonice, răsfrîngea armoniosul joc, vital pentru noi, dintre Pămînt, Soare și Lună ; în fine, centrul tonal (sau modal), tonica, a fost pentru muzică ceea ce este Soarele pentru sistemul nostru heliocentric (dar, în același timp, și ceea ce era Pămîntul pentru cei vechi în cadrul sistemului geocentric ; căci și acesta își avea justetea lui : din punct de vedere fizic Soarele e în centrul Universului, însă din punct de vedere spiritual — Omul). Și apoi această minunată oglindire muzicală a armoniei sferelor a fost sfărîmată în numele unor pretinse revoluții sonore, care în fond erau doar vandalism rafinat. Posibilitatea muzicii de a evoca în mod real, intrinsec Cosmosul și de a ne da în felul acesta sentimentul participării la Marele Tot — această posibilitate a fost nimicită. Iar pentru ca ac-

țiunea să se poată desfășura cât mai nestingherită, și-a luat ca paravan iluzia de „cosmicitate” creată de pocniturele, troznete, şuierăturile etc. ieșite din aceste jucării pentru oamenii mari, care sînt aparatele. Dacă nu e reală cosmicitate, ce este atunci? Este materia în dezagregare și explozie, este imnul de victorie al mașinii care a trecut peste sufletele noastre. Acesta este adevăratul sens al impresiei de „altă lume”, de straniu și exotic pe care o dă falsa muzică cosmică de azi. Nimeni nu se întreabă de ce la sfîrșit de viață, după ce abolise tonalitatea, Schönberg scria articolul „*On revient toujours*” cu acea constatare plină de căință și nostalgie: se mai pot spune multe lucruri în limba lui do major...

XX

Despre o anumită noapte și strălucirile ei înșelătoare

De când datează sentimentul nopții în muzică ?

S-ar părea că de la *Sonata lunii*, adică din jur de 1800.

Căutând cu două-trei decenii în urmă, constatăm că, atunci când se reclamá de la noapte, muzica n-are în fond nici o legătură de conținut cu fenomenul cosmic al nopții și cu trăirile prilejuite de el sufletului sensibil. *Eine kleine Nachtmusik* a lui Mozart ne vorbește despre noapte tot atât cât ne dezvăluie *Wassermusik* a lui Haendel misterul apei...

Și pentru muzică, așadar, nu numai pentru poezie, tot autorul *Imnurilor către noapte* ar fi inițiatorul sentimentului nocturn sau mai bine zis al viziunii nocturne a vieții. Și desigur că cel mai tulburător ecou muzical al lui Novalis va fi fost Chopin cu nocturnele sale...

Ce aducea absolut nou Novalis în lumea poeziei ? Nu atât noaptea ca eveniment natural, ca sumbră și stranie mantie așezată peste fața lucrurilor, cât noaptea ca simbol al unei experiențe spirituale care se consumă la adâncimi ieșite din comun. Dar este tocmai ceea ce muzica dezvăluse cu secole înainte de venirea lui Novalis, în perioada când se încheaga limbajul ei polifonic. De la Leoninus și Perotinus — contemporanii lui Meister Eckhart, ai școlii din Chartres, ai misterioșilor „*Rosenkreutzer*“ — și pînă la Orlando Lasso și Palestrina — contemporanii lui Rafael și Juan de la Cruz — ea n-a încetat, deci vreme de vreo cinci secole, să evoce acea experiență a nopții pe care, după alte două secole, avea s-o cînte Novalis : conștiința adîncită contemplativ în propriul ei abis, în timp ce realitățile din jur sînt pentru ea ca înghițite de noapte.

Preclasicismul, barocul, clasicismul reprezintă pentru muzică o progresivă risipire a acestor tenebre. Începe să se facă ziua. Cu Haydn și Mozart soarele e la zenit. Experiența interioară descrisă de muzica acestor timpuri este aceea a sufletului care, de la contemplarea extaziată a propriilor sale adîncuri, se întoarce spre minunatul peisaj ce i se descoperă prin retra-

gerea întinericului, adică prin ridicarea interdicției de a se bucura de splendorile Pământului. Farmecul acestei muzici provine din candoarea încă nealterată cu care vechii maeștri admirau lumea scăldată în soare, o candoare în care mai supraviețuia acel sentiment al infinitului și al cosmicului, propriu etapei „nocturne“.

Și în plină amiază strălucitoare a muzicii, iată-l pe Novalis cu exaltantul său elogiu al nopții. Se naște binecunoscutul curent. Numai că, acum, ceea ce exprimă Beethoven, Chopin, Liszt și ceilalți, este nu ceea ce dorea Novalis să sugereze făcând din noapte un simbol, ci doar un „tablou“. Neîndoios că *Nocturnele* lui Chopin sînt și ele, în felul lor, imnuri către noapte, dar n-au nimic comun cu muzica tainică ce susură în sufletul lui Novalis. Am resimțit aproape penibil distanța dintre cele două viziuni, pregătind pentru studenții Conservatorului o evocare a poeziei lui Novalis, pe care o concepusem desfășurându-se pe un fundal de muzică romantică : *Nocturnele* lui Chopin, ca, dealtfel, și *Sonata Lunii*, erau încântătoare pasteluri, în vreme ce poezia pe care ar fi trebuit s-o învăluie în armoniile lor este una de cea mai pură esență. Sub influența directă a lui Novalis muzica este mai puțin apropiată de spiritul poeziei lui decît cu o jumătate de mileniu în urmă, cînd nici pianul, nici sonata și bineînțeles nici Novalis nu existau...

Dar ambițiile romantismului muzical sînt filosofice prin excelență. Se va purcede deci la o explorare a adîncurilor sentimentului nocturn, pe care muzicianul romantic îl vrea tot așa de incandescent cum sînt prometeicele și lucifericele sale elanuri. Ce a rezultat însă din această explorare ? Sentimentul demonic al nopții. Începutul îl face Berlioz cu *Noaptea de Sabat a vrăjitoarelor* din *Fantastica*, iar culminația o găsim la expresioniști, cărora noaptea li se înfățișează populată de sinistre spectre și profund ostilă omului. În monodrama *Așteptare* a lui Schönberg și în *Wozzeck*-ul lui Alban Berg noaptea a redevenit — e drept — simbol, dar exact la polul opus celui spre care tindea Novalis : simbolul prăbușirii interioare a omului, în al cărui suflet orice lumină s-a stins.

Era însă — involuntar — și simbolul celor ce se petreceau în sufletul unei anumite muzici — cea obsedată de radicalizarea limbajului —, în care se instala nu noaptea înstelată a romanticilor, care făcea să se deschidă ochiul lăuntric, ci una neagră, de coșmar. Este noaptea în care încearcă să înainteze

de mai bine de o jumătate de secol muzicianul cel fără scrupule și nostalgii. Nu-l neliniștește cîtuși de puțin că aștrii care lumineau odinioară — și mă gîndesc în primul rînd la grandioasele constelații reprezentate de șirul tonalităților — sînt acum aștri morți pe cerul muzicii. Ce ne trebuiesc stele cînd avem neonul ? Șirecurseră la falsa strălucire a sistemelor arbitrare, a aparatelor și mașinilor a căror lumină arată și ea un drum, e adevărat, dar un drum pe care spectrele, departe de a fi alungate, au devenit și mai înfricoșătoare. Miliardele de volți ai electronismului muzical modern n-au — se vede — nici o putere asupra fantomelor, vrăjitoarelor și altor umbre infernale, care, în plină lumină, își desfășoară orgia mai spectaculos ca oricînd. Pentru ca să se risipească, e nevoie de o altă lumină și de o altă noapte, aceea lumină și aceea noapte care la Novalis una sînt. Deși nu înțelegeau întru totul sensul celor ce se petreceau, intuiau totuși o necesitate adîncă și vitală a artei lor acei muzicieni din deceniul al treilea care lansaseră apelul : „Înapoi la Bach !“

XXI

Avangarda nu cunoaște scrupule etice în ofensiva pe care a dezlănțuit-o

„El este omul acțiunii. El nu percepe viața prin prisma sentimentului și nici a intelectului, ci aspiră exclusiv la dominație. Cu cât efort constant, cu câtă neîndurare știe să se folosească de această dominație! Ce abil organizator este! Nu-l tulbură nici un fel de îndoieli. El nu știe ce este probitatea artistică, loialitatea, cavalerismul, el nu vrea să știe că și artiștii de altă factură trebuie să se bucure de posibilitatea de a se prezenta în fața publicului. În general el nici nu-i ascultă pe cei care nu corespund ideilor sale preconceptione, înguste, despre contemporaneitate, și îi reduce brutal la tăcere, îi distruge.“

Așa caracteriza Furtwängler în 1950 moul tip de compozitor ivit în Europa postbelică. Apărea într-adevăr și tindea să se generalizeze o mentalitate componistică fără precedent: aceea pe care îmi închipui că un Salvador Dali și-ar fi reprezentat-o simbolizând artistul cu sufletul lui printr-un înger, din ale cărui imateriale seve sug. cu nesaț trei vampiri — organizatorul, comerciantul, stăpînul. Nu căutarea limbajului nou fusese cauza determinantă a acestei apariții. Căci autorii așa-zisei „revoluții muzicale“ a secolului, corifeii celei de a doua școli vieneze, aparțineau din punct de vedere etic marii rase a muzicianului dăruit în mod exclusiv idealului său, neahtiat de glorie și funciar incapabil de acțiunile practice — astăzi de uz curent — care le-ar fi putut asigura succesul. Webern murea în 1945 total necunoscut, ucis de glonțul unui soldat american, iar după șase ani Schönberg se stinge în tristul său exil (tot american...), luptînd din greu cu mari lipsuri materiale. Atît unul, cît și celălalt se aflaseră în imposibilitate de a-și auzi cîntate cea mai mare parte a operelor lor. Ceea ce nu le-a întunecat seninătatea și liniștea fundamentală, pentru ei esențialul fiind nu recunoașterea imediată, ci îndeplinirea misiunii, căreia i s-au dedicat cu o abnegație impresionantă chiar și pentru cel ce nu le împărtășește crezul.

Fenomenul semnalat de Furtwängler ținea, așadar, nu atât de evoluția muzicală, cât de cea socială. Dacă ar fi să se scrie o istorie a marasmului muzical modern, ea ar trebui să înceapă nu cu „la început a fost atonalismul“, ci cu „la început a fost setea fără scrupule de parvenire“. Nici cea mai mică urmă de intoleranță la promotorii atonalismului. Schönberg vorbea plin de căldură și prețuire pînă și despre Gershwin ! Cînd își făcu însă apariția generația însetaților de putere și glorie, aceștia puseră hrăpăreț mîna pe ideile școlii vieneze, le amplificară cu diabolică frenezie partea lor speculativă și distructivă, și se apucară să-și organizeze ofensiva și succesele cu o dexteritate de impresari pe care Schönberg și Webern ar fi considerat-o incompatibilă cu demnitatea artistului. Lipsa lor de scrupule nu întîrzie să se manifeste chiar și față de cei a căror moștenire artistică o acaparaseră : „Schönberg a murit !“ își intitula Boulez articolul său — cu un prea evident oftat de ușurare, căci pentru tînărul furios din anii 50 Schönberg devenise reacționarul propriei revoluții. Cîțiva ani mai jurară pe celălalt, pe Webern, pînă cînd — atrași de mirajele mult mai fascinante ale mașinărilor, calculelor și zgomotelor — se descotorosiră și de acesta. Și supuseră ceea ce mai rămăsese din muzică unor așa-numite experimente, a căror rațiune — nici măcar ascunsă — fiecare și-o formula pentru sine în felul acesta : „ce-aș mai putea născoci sau de unde aș mai putea lua (eufemism !) o idee, ca să-i pot întrece pe ceilalți ?“

Supralicitarea senzaționalului : iată legea după care se dezvoltă așa-zisa muzică de avangardă, după al doilea război mondial. De ce ? Pentru că sloganul „épater le bourgeois“ se dovedește cel mai eficace în dobîndirea faimei care să satisfacă setea de glorie și voința de putere. Cîtă megalomanie în modul de a face propaganda ! Cînd reușește să impună unei orchestre (bietii orchestranți ! cîți le cunosc suferințele tăcute ?!...) partitura pe care încă nu s-a uscat cerneala, compozitorul nu se mai mulțumește să anunțe, cu modestie, prima ei audiție, ci vorbește din ce în ce mai frecvent despre „prima audiție mondială“ (sau *absolută*). Dar cîte asemenea prime audiții mai sînt urmate și de o a doua audiție ? Gloria compozitorului de avangardă se construiește pe un șir de dispariții în neant. Cine mai vorbește azi despre *Polyphonie X* a lui Boulez pe care Antoine Goléa o compara, sub aspectul importanței, cu simfonia *Eroica* ! ?

Ce-ai fi spus tu, Furtwängler, venerabile maestru al baghetei, incomparabil tălmăcitor al lui Beethoven și Bruckner, asistînd la festivalurile de muzică modernă de mai tîrziu, în cadrul cărora i-ai fi văzut pe cei portretizați de tine în 1950, oficiînd profanarea celei mai sacre dintre arte pe altarul negru al setei de glorie mondială, cu concursul generatoarelor, calculatoarelor, difuzoarelor? Ai mai fi găsit oare cuvinte? Nu, desigur, n-ai mai fi spus nimic. Împovărat de anii care și așa erau mulți, nici măcar nu te-ai mai fi putut duce să dirijezi undeva ceea ce sufletul tău îți spunea a fi singura, adevărata muzică. Asemenea lui Lear, nici n-ai mai fi știut încotro s-o apuci. Te-ai fi așezat pe o piatră, cît mai departe de vacarmul puternicilor zilei, și — cum se zice în *Matthäus-Passion* — ai fi plîns amarnic, amarnic...

XXII

Necesitatea curajului în creație și metamorfozele lui de-a lungul timpurilor

Pe vremea lui Beethoven, a lui Schumann, a lui Wagner, curajul artistic se măsoară după capacitatea compozitorului de a înfrunta dezaprobarea indignată sau batjocoritoare a publicului pe care trebuia să-l șocheze prin plusul de tensiune sonoră adus de limbajul operelor sale. Această continuă amplificare a aspectului disonant și violent al expresiei constituia un proces oarecum firesc: muzica făcea experiența coborîrii în subteranele sufletului omenesc, unde întâlnea realități sumbre și alarmante, pentru a căror sugerare se cereau noi agregate, ritmuri și timbre, o lărgire a cadrului tonal. Faptul că această coborîre avea loc în numele adevărului, dădea muzicianului novator tăria de a suporta nerecunoașterea sau oprobiul. Adevărul lui nu consta însă în negarea omului ideal, revelat de maestrul Renașterii, preclasicismului și clasicismului, ci în năzuința de a evoca — pe fundalul acestei sublime imagini, spre care va privi totdeauna cu infinită nostalgie — suferințele și măreția sufletului cuprins de zbucium faustic.

În această explorare a sa, muzica ajunsese însă la hotarul unei zone în care trebuia să se abțină a se aventura. Sălășluiau acolo forțe hidoase și distructive, pe care *nu era în destinul și în puterile ei să le înfrunte*. Atingerea acestui punct fu marcată de acel mod de gândire muzicală pe care-l ilustra cu tragică grandoare opera lui Wagner *Tristan și Isolda*. Compozitorul își obligă însă muza să treacă hotarul și să pătrundă în acea lume, deși îi presimțea satanismul. De acum înainte îl îmboldea nu curajul, căci acesta e totdeauna dublat de înțelepciune, ci *nesăbuiința* — o nesăbuiință generată de o foarte evidentă pierdere a frînelor interioare. Cum era de așteptat, din încăierarea cu forțele pe care le trezise și provocase, muzica ieși desfigurată și mortal rănită. Acum însă muzicianul nu mai făcea față indignărilor din jur grație conștiinței împăcate pe care i-o dădea altădată convingerea că acționează în numele adevărului. Căci a-l înfățișa pe om pradă instinctelor și demenței, dominat și

terrorizat de mașină, este un fals adevăr, care ne face să uităm cine sîntem în realitate. Ceea ce dădea muzicianului putere de a nu se lăsa abătut din drumul lui de către condamnarea cvasi-generală, erau de data aceasta disprețul și sfidarea. Un cinism din ce în ce mai puțin voalat îi însoțește, ca o sinistră umbră, nesăbuita înaintare în lumea antimuzicii.

După cel mai mare scandal cunoscut în istoria muzicii — acela pe care-l dezlănțuia în 1913 la Paris Stravinski cu *Sacre du printemps* —, începu însă o etapă foarte curioasă. Experiențele sonore cu caracter de aventură spectaculoasă și riscantă încetară să mai fie apanajul unor pionieri temerari: începură a se generaliza ca mod normal de a fi al compozitorului. Înainte vreme acesta își făcea tot felul de probleme și își simțea inima strînsă gîndindu-se la zguduirea pe care noutatea mesajului său o va produce în ascultător. „Ce crezi? Se poate suporta așa ceva? Oare oamenii nu se vor sinucide după aceea?” — îl întreba Mahler pe Bruno Walter în legătură cu *Cîntecul Pămîntului*. După scandalul din 1913, îngrijorarea care-l cuprinde din ce în ce mai mult pe compozitor e de cu totul altă natură și s-ar putea formula cam așa: „Nu e muzica mea prea blîndă și tradițională? Găsit-am eu cele mai perfecționate mijloace de biciuire a nervilor?” De unde în trecut doar cîțiva își permiteau să inoveze, acum mai toată obștea compozitoricească vrea să revoluționeze muzica, aproape fiecare vrea să inventeze un sistem. Și, se înțelege, nimeni nu se mai scandalizează. Exprimările muzicale sînt mai senzaționale ca oricînd, și totuși apariția lor nu mai ține de curaj și nici măcar de nesăbuiță. „A fi senzațional” a devenit azi o chestiune de *conformism*.

Pentru ca muzica să iasă din impas și să redevină forță spirituală purificatoare, ea are nevoie de curajul compozitorului. Un curaj de calitate morală a celui care-i însuflețea pe un Beethoven, un Schumann, un Wagner. Numai că în vremurile noastre — cînd muzica a ajuns să-și îmbogățească mijloacele de expresie pînă la a deveni mai mult putredă decît bogată — curajul acesta trebuie să se manifeste în direcția simplificării, „despuierii”, întoarcerii la surse. Va fi „erou al timpului nostru” compozitorul capabil să înfrunte opinia breslei, indignată de melodismul, tonalismul, omenescul, luminozitatea expresiei sale; compozitorul ce va fi alungat pentru totdeauna aceste stafii care se numesc cu tot dinadinsul modernitate și noutate, căci

marea artă vine dintr-o regiune spirituală unde nu acestea sînt problemele reale.

Dar Muzica are nevoie și de curajul interpretului. Pînă mai ieri rezistînd pe poziția fidelității față de adevărata muzică, el este pe punctul de a se lăsa dislocat și a deveni conformist. Tot mai des interpretul acceptă să cînte ceea ce inimii sale îi repugnă. Îl pîndește pericolul depersonalizării, al transformării într-o unealtă. E speriat de concurența aleatorismului, mașinilor. Găsi-va el oare puterea să spună un veto categoric antimuzicii ?

Decisiv însă va fi curajul ascultătorului. Din ce în ce mai intimidat, acestuia a ajuns să-i fie teamă ca nu cumva, exprimîndu-și sincer dorințele și repulsiile, să fie privit drept neprițut, incult, insensibil etc. A făcut complexul diletantului, pe care pseudo-profesioniștii i-l speculează batjocoritor. Sfioasa lui tăcere este însă nu mai puțin vinovată decît conspirația dintre compozitorul fără scrupule și interpretul aservit. Când nervii săi sînt sadic biciuiți, trebuie să pună și el mîna pe bici și să aibe curajul de a alunga pe profanatori din templu.

Când aducea — la sfârșitul Andantelui din *Pastorala* — viersul păsărilor din pădure, Beethoven făcea să se audă un accent cu totul nou în muzică. Nu pentru că pînă atunci preocuparea pentru lumea necuvîntătoarelor ar fi fost străină compozitorilor. Dimpotrivă, întâlnim pe parcursul preclasicismului și clasicismului nu puține intenții evocatoare de acest gen. Programul *Anotimpurilor* lui Vivaldi vorbește despre ciinele păstorului (a cărui prezență, ce-i drept, e greu să o detectăm în desfășurarea și suprapunerea melodiilor), Rameau și-a intitulat un concert *Găina* (căreia Haydn avea să-i dedice chiar o simfonie) etc. Totdeauna însă necuvîntătorul inspirator sau dedicatar este prezent într-un mod abstract. De abia cu Beethoven se inserează el organic și pregnant discursului melodic, imprimîndu-i forță de sugestie și culoare. Când ascuți *Găina* de Rameau, numai cunoscîndu-i titlul poți atribui intonațiilor sens ilustrativ, altminteri ai putea-o privi ca pe cea mai autentică muzică pură. Dar, cînd Beethoven încheie „scena de lîngă rîu“ cu surprinzătoarele inflexiuni imitative ale flautului, oboiului și clarinetului, nu ai nici cel mai mic dubiu că în acel pasaj au fost avute în vedere privighetoarea, prepelița și cucul. E de altminteri ceea ce și face ca interiorizarea la care ne constrînge cu blîndețe această sublimă meditație simfonică, să ia sfîrșit și să se lumineze într-un surîs.

Cît a fost de discutată și mai ales de neînțeleasă această onomatopoeie beethoveniană! Cînd n-a apărut ca efect sonor ieftin (deoarece exterior și ilustrativ), a fost privită — în cel mai bun caz — ca o simplă glumă muzicală. O asemenea neînțelegere nu ține însă seama de ceea ce înseamnă pentru Beethoven contactul cu natura. „Un arbore mi-e mai drag decît un om“, spunea el. Și e de presupus că păsărelele — grație cărora dialogul său cu natura cîștiga în însuflețire — îi erau și mai dragi decît arborii. Dacă — după ce compusese opere atît de serioase ca *Eroica*, „a cincea“, *Appassionata* —

punea instrumentele să intoneze ciripit de păsărele, și încă într-un gen muzical atît de pretențios cum e simfonia, era semnul unei intenții mult mai profunde decît aceea a glumei. El considera aceste vietăți demne de cea mai vibrantă și mai generoasă simpatie din partea omului. Aducîndu-le în prim-planul unei expresii în care de atîta vreme punea cele mai grave și mai elevate gânduri ale sale, Beethoven se înclina semnificativ în fața acestor vietăți al căror mesaj omul nu-l mai înțelege de mult, și cu care — și mai de mult — a încetat să fraternizeze.

De la Beethoven încoace, tot mai numeroși au fost compozitorii înclinați să se inspire și din „lumea celor care nu cuvîntă”. Nu li s-a mai reproșat că, prin asemenea onomatopee, ar afecta puritatea și noblețea acestei arte a esențelor care este muzica : treptat muzicologia s-a împăcat — vrînd-nevrînd — cu zoologia, a acceptat-o. A continuat însă să persiste prejudicata că imitarea muzicală a necuvîntătoarelor n-ar fi, din partea compozitorului, decît un joc, un amuzament — interpretare pe care un examen riguros al expresiei n-o confirmă aproape niciodată. Ba, adesea, reies chiar semnificații de-a dreptul opuse unei asemenea interpretări. Iată bunăoară *Carnavalul animalelor* de Saint-Saëns. Nici una din vietățile evocate de el — inclusiv măgarul ! — nu este zugrăvită cu penele caricaturistului. Ceea ce domină în tablourile lui muzicale este o simpatie a cărei gamă se întinde de la duioșie la admirație. Există într-adevăr și două tablouri caricaturale, numai că acestea sînt inspirate de lumea celor „care cuvîntă” : unul se numește *Pianiștii* iar celălalt, *Fosilele*, ne introduce printre cîntăreții de operă. Prin imaginile sale sonore, Saint-Saëns spune : mi-e mai drag să ascult muzica tăcută a peștilor din acvariu decît ruladele stridente ale Rosinei din *Bărbierul*...

Pe cît este de absolut orientalul în afecțiunea și respectul ce poartă animalelor, uneori pînă la a le îngriji mai mult decît pe om, pe atît este de insensibil europeanul la rațiunea superioară de existență și viață interioară a animalului. Nu generalizez, se va vedea îndată — dar comună și tipică ne este o incapacitate de a comunica sufletește cu necuvîntătoarele, incapacitate căreia abatoarele și carnivorismul îi dau o tentă sinistră, ce pune sub semnul întrebării toate veleitățile civilizației de tip european. Unei asemenea mentalități desigur că onomatopeele muzicale animaliere îi vor părea o simplă glumă.

Fiecare înțelege muzica pe măsura filosofiei și umanității lui, luînd din ea atît cît îi permit acestea.

Există însă în Europa și o altă tradiție, ale cărei obîrșii le putem detecta în nemaipomenita pricepere a lui Francisc din Assisi, în secolul XIII, de a sta de vorbă cu păsările, de a fraterniza cu ele în chipul cel mai gingaș. Iar Antonio din Padova, cu un secol înainte, a rămas celebru și prin dialogurile sale cu peștii (evocate de Mahler în *Scherzo-ul Simfoniei a doua*). Deși niciodată majoritară, această tradiție s-a păstrat totuși permanent vie în Europa, ajungînd să aibe exponenți de anvergura culturală a lui Tolstoi, Shaw, Schweitzer. Muzica e însă, desigur, înainte-mergătoarea celor ce-și propun azi să-l vindece pe om de cruzimea cu care-și tratează frații necuvîntători. Cînd asculți *Păsările* lui Respighi, „concertul în luncă” din *Sonata a treia* pentru vioară a lui Enescu, *Trezirea păsărilor* a lui Messiaen și altele multe, ai sentimentul că prin acești prieteni inspirați ai păsărilor vorbește spiritul uimitorului Francisc din Assisi.

XXIV

Ce semnifică producția sonoră elaborată cu ajutorul mașinii sau în spiritul ei

Iată, s-a împlinit un sfert de veac de când, prin experiențele rudimentare și diletante ale unui inginer francez, a pătruns în muzica europeană ideea mașinii ca instrument de lucru și expresie al compozitorului. Cei mai mulți dintre muzicienii de seamă ai timpului n-au luat-o în serios. În cel mai bun caz (cum s-a întâmplat cu Honegger sau Messiaen, autori ai unor cu totul nesemnificative „studii” de muzică concretă sau electronică) au încercat și ei marea cu degetul și, desigur spre uimirea și rușinarea lor, au dat imediat de fund, ceea ce i-a făcut să se retragă fără ezitare din rîndurile experimentatorilor cărora invenția mașinii le apărea ca cea mai revoluționară și de perspectivă inovație din cîte cunoscuse muzica europeană în istoria ei de un mileniu. Nici măcar tinerii șefi — cu mentalitate foarte iconoclastă — ai avangărzii nu s-au lăsat cu toții posedați de noul miraj : Boulez, bunăoară, după cîteva experiențe edificatoare, a dezertat și el foarte repede din tabăra „bruitiştilor”. Ei bine, în ciuda modului răspicat și amplu în care a fost subliniată inconsistența artistică a așa-zisei muzici produse cu ajutorul aparatelor electronice, aceasta n-a încetat să cîștige teren și să se constituie într-o forță. A avea posibilitatea de a lucra într-un laborator tinde să devină pentru compozitor o necesitate mai acută decît cea pe care, cu un limbaj „învechit”, predecesorii săi o numeau „inspirație”. La ce bun să aștepte această musafiră capricioasă și incertă, cînd calculatoarele îi stau la dispoziție pentru a-i indica infailibil și în orice clipă cele ce trebuie să spună ? Denigrarea inspirației ca noțiune „neștiințifică” fusese începută încă din anii '30 de către răposatul Stravinski, căruia pînă și conceptul de artist îi părea suspect, locul lui trebuind să fie luat — zicea el — de către ideea de artizan sau inventator. Mai rapid decît și-ar fi imaginat autorul *Poeticii muzicale*, principiul calculului și organizării rațional-tehnice se impuse generațiilor mai tinere de compozitori cu o irezistibilă și semnificativă putere de fascinație. A se iniția

În logica matematică deveni pentru ei mai important decît a lăsa o idee muzicală să se pîrguiască în tăcerea interioară, iar mînuirea aparaturii electronice — mai prețioasă decît arta gîndirii orchestrale. Mai ales sub aspectul acesteia din urmă ei se arată straniu atrași să fie mai degrabă la nivelul mașinismului contemporan, decît la acela al artei orchestrale de la mijlocul secolului trecut cu care extravaganțele de limbaj ale unui Stockhausen sau Xenakis nu suferă — artisticește — nici o comparație. Căci ce reprezintă — uman și muzical vorbind — această producție sonoră elaborată cu ajutorul mașinii sau în spiritul ei? Imaginea unui univers subuman, incompatibil nu numai cu necesitățile unui suflet normal, dar și cu ideea de muzică, în a cărei sferă de expresie nu pot din capul locului să intre stările ce țin de existența fără lumină și fără iubire. Că asemenea producții au o valoare documentară, că ele sînt o cronică „fidelă” a unui anumit marasm contemporan, nu încapă îndoială. Își îndeplinesc însă această funcție nu ca muzică, ci ca antimuzică.

Profesînd — declarativ — mai totdeauna crezuri umaniste, compozitorii porniți să revoluționeze limbajul s-au apropiat de mașini, convinși că ele vor fi doar un instrument în mîna lor, pe care-l vor governa ca pe fagot sau contrabas. Apropierea lor a avut însă loc nu sub semnul înțelepciunii, ci al entuziasmului infantil pentru jucărie: să ne amuzăm, să epatăm, să supralicităm! Au crezut că vor face din mașini un instrument, și au devenit ei, pe nesimțite, instrumente. Căci compozitorul modern care a înlocuit inspirația, melodia, tonalitatea cu laboratorul, zgomotul și calculul, s-a înstrăinat de el însuși, transformîndu-se în roțița sau șurubul unui drăcesc mecanism de anvergură planetară: mecanismul al cărui uruit pătrunde din ce în ce mai adînc — în mod nepermis și primejdios — în încăperile sufletului omenesc și implicit al artei, care trebuie să exprime omul în ce are el mai pur-uman și deci mai *nemașinal*. Ceea ce a realizat știința și tehnica modernă este într-adevăr grandios. Dar aceste realizări rămîn grandioase numai pe terenul unde au apărut, adică acela al civilizației și tehnicii materiale. Transportate în domeniul sufletului omenesc și al expresiei artistice — unde acționează cu totul alte legi —, ele devin de-a dreptul monstruoase. Mașina în compoziția muzicală neagă Omul, neagă Spiritul, neagă Muzica.

Vîntul unui intelectualism rece suflă de mai multe decenii asupra muzicii europene. Ambiția compozitorului pare să fie aceea de a face din arta sa expresia unei gândiri speculative, care să se impună într-un mod atît de absolut discursului muzical încît pînă și cele mai mici unități ale lui să poarte amprenta intelectului lucid și organizator. Acest fel de a concepe actul creator este o declarație de adeziune la mentalitatea științifică a epocii. Apelul din ce în ce mai frecvent făcut de compozitor la realizările tehnico-științifice de ultimă oră, mai ales în domeniul electromagnetic, ale cărui mijloace iau o parte din ce în ce mai activă în procesul componistic, dă — de cîtva timp — un caracter frenetic, iar uneori chiar furios, acestei adeziuni.

Dacă am gândi în spiritul unei logici care să-și scoată premisele din postulatele pe care le ia muzicianul modern ca punct de pornire, ar urma să considerăm că felul său de a concepe muzica trebuie să găsească cea mai bună primire la omul de știință al zilelor noastre și în genere la intelectualul influențat de scientismul modern și de conceptele lui. Cum să nu primească ei bine o muzică în care își pot contempla ca într-o oglindă pasiunea pentru formulă, pentru rigoare, pentru exactitate, pentru mașină? Și iată că totuși intelectualul epocii noastre, de la cercetătorul modest la savantul revoluționar, nu spre această muzică se îndreaptă cînd vrea să se odihnească de absorbanta lui îndeletnicire, care sufletește este și atît de nehrănitoare. Muzicianul modern își declară la tot pasul adeziunea sa la știința modernă; nu-mi amintesc să fi întîlnit în confesiunile oamenilor de știință ai timpului nostru o singură declarație de adeziune la estetica acelor contemporani ai lor, care au introdus calculul probabilităților și calculatoarele electronice în domeniul prin excelență al muzelor. Continuă să-și păstreze actualitatea și tipicitatea clasică opțiune a lui Einstein: acesta alesese ca mîngietor muzical al sufletului său nu pe

descoperitorul „noii dimensiuni” a limbajului muzical, adică al dodecafoniilor, ci pe un compozitor care, pe lângă că reprezenta vremurile când oamenii nici nu visau încă trenul sau telefonul, era cu totul în afara preocupărilor științifice ale timpului său ; nu spre Schönberg se îndrepta privirea lui Einstein (deși erau atâtea puncte comune între ei, pînă și în ceea ce privește destinul), ci spre Mozart.

E destul de ușor să ne explicăm de ce intelectualul modern nu se simte îndrăgostit spre muzica scrisă „revoluționară” și „științifică”, deși aceasta este, incontestabil, o oglindă a lui. Nu-i place să se privească în această oglindă deoarece, atunci când se îndreaptă spre muzică, o face tocmai pentru a ieși de sub acțiunea intelectului analitic, combinatoriu, speculativ. De ce să-l frecventeze pe Xenakis sau pe Stockhausen ? Pentru a-și adînci încă și mai dramatic acest sentiment al absurdului existențial, care însoțește ca o umbră fanatismul tehnico-științific al unei anumite mentalități moderne ? N-are deloc trebuință de așa ceva. Omenescul pur din el — cît a mai rămas — îl dirijează, cu forța și siguranța instinctului, spre valorile ale căror efluvii spirituale pot lumina și încălzi acele facultăți ale interiorității sale pe care pasiunea oarbă pentru formule, calcul și mașini le lasă în întuneric și frig. Mai mult sau mai puțin conștient, el simte nevoia vitală de a plonja — dacă ne putem exprima așa — într-o cu totul altfel de trăire decît în aceea pe care i-o prilejuiește examenul intelectual rece : o trăire eliberată din captivitatea intelectualismului îngust și avîntată, cu aripile pe care muzica le face miraculos să crească, spre înălțimile reconfortante ale intuiției pure, contemplării, extazului. Un asemenea zbor are urmări adînc binefăcătoare pentru sufletul obosit după îndelungile lui zăboviri printre conceptele și lucrurile neînsuflețite. Și e un paradox ce trebuie să ne dea mult de gîndit, acela că nu muzica în care se reflectă epoca avionului cu reacție, a rachetelor și aventurilor interplanetare favorizează un asemenea zbor, ci muzica scrisă cu modestele mijloace ale epocii poștalionului...

XXVI

Cum făcea matematică Bach în operele sale și cum înțelege Xenakis matematica muzicală

„Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi“. Adică : „Muzica este exercițiul ascuns de aritmetică al sufletului care nu știe să numere“. Așa definea muzica Leibniz, contemporanul lui Bach. Definiție ce s-ar părea că sună foarte actual în vremurile noastre, când muzicianul de avangardă tinde să facă tot mai mult din matematici un factor esențial al procesului componistic. Și totuși, actualitatea definiției leibniziene e numai aparentă. Căci înțeleptul german se gândea la o aritmetică *infuză* a sufletului, exercitată adică spontan și fără premeditare, în virtutea unor legi psihice foarte adânci, care, lăsate să se manifeste liber, o fac sub semnul unei logici matematice. Adică exact ce avea în vedere Enescu spunând despre compozitor că „este un matematician, sau mai bine zis spiritul matematic îl stăpânește întocmai inteligenței infuze“. *Infuz* însemnând ceea ce, în ordinea spirituală, e posedat de om fără a fi fost dobândit prin studiu sau prin experiență. Un fel de apriorism, deci.

Or, de mai bine de o jumătate de secol, compozitorul nu se mai mulțumește să lase matematica existențială să vorbească *de la sine* prin sufletul care se exprimă cu ingenuitate și căldură ; el ambiționează să devină posesorul și mînuitorul conștient al acestei matematici, să-i imprime propria lui voință, să facă din ea — în sensul dorit de el — forța motrice a dezvoltării limbajului muzical. Dar matematizîndu-și în felul acesta procesul de creație, compozitorul cu ambiții științifice a alungat ingenuitatea și căldura fără de care muzica nu mai răspunde veritabilei sale destinații. Esențială în definiția lui Leibniz este nu relevarea raportului dintre muzică și aritmetică, ci precizarea faptului că, deși se comportă matematic, sufletul muzicii *nu știe să numere*. Iată, precis demarcată, granița dintre matematică și muzică : da, matematica este consubstanțială muzicii, dar își îndeplinește rolul ei de forță organizatoare numai atîta vreme cît este lăsată s-o facă singură iar compo-

zitorul rămîne cu modestie în făgașul care i-a fost hărăzit — acela de mesager, de cîntăreț, de sacerdot (ceea ce e deja enorm) ; transportată din zona ei abisală în acest făgaș componistic, matematica se transformă în contrariul a ceea ce trebuie să fie pentru muzică : din forță organizatoare devine declanșatoare de haos. Cînd matematizarea muzicii este urmărită *à outrance*, rezultatele sonor-artistice nu numai că se depărtează de ordinea și echilibrul pe care le presupune spiritul matematic, dar capătă — artisticește și omenește vorbind — înfățișarea cea mai illogică, cea mai aberantă. Desigur, muzica „stocastică“ a acestui fost inginer și arhitect (dealtfel strălucit) care este Yannis Xenakis — *Pythopracta*, *Diamorfoze*, *Acchoripsis* etc. — stă pe o bază matematică de granit (calculul probabilităților), dar, vai, ce folos, dacă în timpul ascultării ei nu pot face uz — și cine ar putea ? — de modestele-mi aptitudini și cunoștințe de ordin matematic ! Căci muzica se adresează cu totul *altor* forțe și realități din om, cărora ceea ce este conceput sub semnul premeditării matematico-științifice le apare ca plăsmuire monstruoasă și ostilă umanului din om. Xenakis ar fi putut deveni un autentic muzician dacă ar fi uitat că a fost inginer și arhitect. El a preferat însă — și eroarea aceasta tinde să se generalizeze într-un mod asemănător — introducerea spiritului ingineresc-combinatoriu în domeniul ingenuității și căldurii, adică acolo unde își are reședința sufletul muzicii, care, în felul acesta, a fost alungat din propria sa casă.

Și venindu-ne în fire după ce vacarmul sonorităților matematizante ale lui Xenakis a încetat, gîndul ni se îndreaptă cu speranță și venerație către acel incomparabil maestru care, nedînd nici cel mai mic semn de pricepere fie chiar și în ce privește tabla înmulțirii, este cel mai mare matematician al muzicii. Căci, într-adevăr, o fugă pentru orgă, *Clavecinul bine temperat* sau *Ofranda muzicală* sînt pentru toți o magnifică demonstrație a matematicilor ca esență profundă a muzicii, în al cărei sanctuar însă Bach a avut evlavie de a nu intra. El rămîne modelul — nedepășit pînă acum — al sufletului care, tocmai păstrîndu-și candoarea și puritatea de copil, permite ordinii matematice a Universului să se exprime prin intermediul lui într-un fel omenește convingător. Gîndirea lui Bach — iar nu gîndirea avangărzii obsedată de matematici — este aceea care ilustrează definiția leibniziană a muzicii. Printre moderni,

unul dintre foarte puţinii care au înţeles just raportul celor două domenii a fost Enescu : „Este adevărat că muzica este înrudită cu matematica. Dar marii compozitori n-au fost matematicieni ; sau, dacă vrei, au fost, dar în mod inconştient. Geniul lui Bach a simţit corelaţia superioară între părţile constitutive ale operelor lui. Opera acestuia poate exprima, fireşte, raporturi şi proporţii matematice, dar Bach n-a ajuns la ele pe cale deductivă, logică. El nu avea timp să se dedea unor exerciţii logice. Năvala sentimentelor, efervescenţa ideilor se organizau de la sine în forme estetice, simetrice, dar nu sub controlul tiranic al principiilor ştiinţific-matematice.“

Deosebirea dintre Bach şi Xenakis constă, printre altele, în aceea că primul vorbeşte *omeneste* convingător despre ordinea matematică a lumii, în timp ce al doilea (şi ca el atîta alţii) vrea să o facă într-un mod *ştiinţificeşte* convingător. Universal-omenescul lui Bach îi cuprinde şi pe savanţi, dar scientismul matematizant se adresează numai savanţilor. Mă întreb, însă, dacă aceştia simt realmente o bucurie în faţa experienţelor de sonorizare a gândirii matematice. Căci, înainte de a fi mînuitor al formulelor — şi mai presus de asta —, savantul este un om, un suflet năzuitor. Şi de obicei el tinde — cu un bun-simţ pe care muzicienii sînt azi pe cale să-l piardă — spre ceea ce, în artă, este expresia omenescului pur şi fundamental. Sînt convins că între Bach şi Xenakis, un spirit ca acela al lui Moisiil ar opta pentru cel ce nu-i este nici contemporan, nici coleg. Dar o va face — îndrăznesc să presupun — tocmai pentru că-l simte pe Bach, într-un sens mult mai profund, ca pe un adevărat contemporan şi coleg.

XXVII

Ce a însemnat pentru evoluția muzicii descoperirea făcută de doctorul Freud

„E suficient să ridicăm numai puțin
strălucitoarea noastră lanternă freu-
diană, pentru ca fenomenele muzicale...
să capete un relief nou“

(ANDRÉ MICHEL: *Psychanalyse de la musique*,
Paris, P.U.F.)

Înainte de a fi Freud, fusese marchizul de Sade. Acesta era contemporanul — și o vreme chiar partizanul — revoluționarilor de la 1789. Îl putem considera drept primul teoretician (și, vai, nu numai teoretician...) al omului ca ființă al cărei miez e sumbru, instinctual și pervers. În viața sa personală, Rousseau — care tot pe atunci trăia — nu ezita să pună în practică unele idei ale lui Sade, dar ca filosof înțelegea să afirme răspicat o concepție net opusă : esența omului e curată și bună, mediul e cel care-l corupe. Și o făcea nu numai conceptual, ca autor al lui *Émile* sau al *Contractului social*, dar și artistic, ca muzician ale cărui compoziții, fără a fi făcut epocă în istoria muzicii, rămân totuși ca o mărturie a credinței lui în puritatea funciară a omului. E semnificativă această prezență a muzicii în preocupările unuia din marii apărători ai neprihănirii noastre esențiale. Căci pe tot parcursul secolului următor — când tendințele ieșite prima oară la iveală prin destinul și opera marchizului de Sade nu încetau să se amplifice — muzica s-a manifestat ca principala apărătoare a omului pur. Fervoarea pledoariei ei era de asemenea crescândă și culmina, spre sfârșit de secol, cu acele apoteozări ale frumuseții spirituale a omului, care sînt *Parsifal*-ul wagnerian, simfoniile lui Bruckner și Mahler, opera lui Franck și Fauré. Obiectivitatea ne obligă însă să recunoaștem că și în sufletul muzicii se strecurase — odată cu *Tristan* — ceva din sumbra și agresiva instinctualitate pe care o vestise ca profet al iadului cel ce — dintr-o

perversă admirație — fusese supranumit „divinul marchiz“. Wagner și-a dat însă seama de primejdie și, părăsind falsele profunzimi ale pasionalității furibunde, a descins spre adâncurile, cu adevărat originare și ființiale, ale lumii *Graalului*. Dar iată că, tocmai atunci când muzica glorifica mai exaltat ca oricând măreția omului, se auzi strigătul ahrimanic al doctorului Sigmund Freud : „Stingeți luminile, căci sînt toate minciuni. Omul este înainte de toate instinctualitate obscură. Libido se numește forța dominantă din el. Cu ea vine pe lume, ba o are chiar înainte de a se ivi. Încă din pîntecele mamei sale el tinde să se împreune cu aceasta și să-și ucidă tatăl. În fiecare din noi trăiește un Oedip. Eul superior n-are nici o putere în fața teribilelor stihii ce se ridică din inconștient.“ Și un curent infernal se dezlănțui în viața intelectuală și socială a Occidentului, un curent căruia muzica ar fi continuat să-i facă vitejește față, dacă nu s-ar fi produs ceea ce aș numi „marea trădare“. Într-adevăr, Arnold Schönberg — care a dat lovitura de grație sistemului tonal — a acționat pe tărîmul muzicii ca exponent al aceleiași direcții spirituale în numele căreia se ivise Freud. De la el încoace, muzica (în măsura în care a fost cultivată după directivele lui) n-a mai spus : „Omul este o ființă a luminii“, ci : „Omul este o ființă a întunericului“. Cu *Așteptare* și *Pierrot lunaire* pătrunseră în ea apelurile și pornirile provenite din zonele mocirloase ale ființei, din smîrcurile care se formară în ea pe parcursul unei evoluții tot mai grav deviate, dar care nu fuseseră totdeauna acolo și mai ales nu reprezentau esența reală a omului (cum încearcă să ne convingă „teoria psihanalitică“). Asistăm, de peste o jumătate de secol, nu la o simplă modificare a limbajului muzical : s-a schimbat însăși funcția muzicii, căci dacă pînă la Schönberg ea era menită să întrețină în noi încrederea în măreția spirituală a omului, de la Schönberg încoace ea vrea să ne facă să credem că omul este funciar o cloacă. O cloacă în care instinctualitatea se manifestă în forme infinite, atrăgînd în nebuneasca ei streche și intelectul, devenit slujitor al fricilor, violențelor, obsesiilor. Pentru ca această nouă funcție să pară cît mai solid întemeiată, cît mai respectabilă, s-a pornit la reconsiderarea psihanalitică a trecutului, reconsiderare călăuzită de această megalomană idee : tot ce a fost pînă la noi, ne-a vestit pe noi. „Bach e primul

compozitor dodecafonic“, vor spune și Schönberg și Webern, căroră comentatorii psihanaliști le-au susținut pretenția descoperind în opera lui Bach tot felul de variante ale complexului oedipian.

A explica fenomenele creativității prin imbolduri dintre cele mai inavuabile, pornite din straturi neguroase ale psihicului individual și colectiv, este o tendință din ce în ce mai acaparată în cercetarea artei. Impresia de profunzime a unei asemenea viziuni e o amăgire. E vorba numai de insensibilizarea unei anumite mentalități la cauzele superioare ale creației, după ce s-a insensibilizat la rațiunile superioare de existență ale omului.

XXVIII

Ce a avut de câștigat forma muzicală prin fecundarea ei de către spiritul literar

Aproape că nu este muzician în a cărui conștiință creatoare să nu se înfrunte — cu variabilă violență — atracția spre literatură și fuga de literatură. În virtutea unei străvechi tradiții, el nu se poate concepe izolat de ceea ce face confratele său scriitorul, ale cărui evocări l-au stimulat dintotdeauna. O altă tradiție, însă, nu mai puțin străveche, ni-l înfățișează pe compozitor preocupat să păstreze cât mai nealterată puritatea specifică a artei sale, să asigure un caracter riguros muzical logicii interioare, structurilor prin care se exprimă. În sufletul muzicianului de astăzi aceste tendințe coexistă în mod dilematic și dramatic. Ar vrea cu toată sinceritatea să deschidă larg porțile, pentru ca în sublima, eterata împărăție a muzicii să intre literatura cea plină de sugestii atît de ademenitoare. Dar el este nu mai puțin sincer cînd se simte îmboldit să închidă și să zăvorească această poartă, în sufletul lui încolțind atunci teama că orice intruziune literară amenință autonomia muzicii.

Dilema este relativ recentă. Ea nu exista pe vremea lui Bach, Haendel sau Mozart, cu toate că și aceștia făceau din plin apel la literatură. Ea a început a se contura abia spre mijlocul perioadei romantice, adică pe la jumătatea secolului trecut, cînd muzicianul a întreprins o acțiune cu adevărat revoluționară : aceea de a-și deriva structurile din logica literară. Pînă la Beethoven, o asemenea viziune componistică era de neconceput. N-au existat pînă atunci situații de subordonare a muzicii față de literatură. Chiar recurgînd la subiecte literare, la versuri, ea rămînea suverană, dătătoare de ton. Cea mai mare concesie pe care o putea face compozitorul confratelui său, era să îngroașe descriptiv-onomatopeic o frază muzicală, cum fac uneori — cu totul episodic și foarte discret — Bach, în cantate, Mozart în operele sale, Haydn, în *Anotimpurile* și *Creațiunea*. Unul din cele mai paradoxale aspecte ale emancipării pe care o iniția muzicianul romantic, era renunțarea de

bună voie la libertatea de pînă atunci, pentru ca felul său de a se exprima să se modeleze de acum înainte după cerințele literaturii, această literaturizare urmînd să se realizeze nu numai pe planul microstructurilor, dar și pe cel al macrostructurilor muzicale. Renunța la această libertate profund încrezător în ceea ce aveau să cîștige expresia muzicală, forma muzicală prin fecundarea lor de către spiritul literar.

Într-adevăr, un belșug de fascinante splendori sonore inundă muzica din momentul cînd ea nu-și mai revendică suveranitatea absolută. Ascuțindu-și neconținut ingeniozitatea întru ilustrarea muzicală a modului literar de gîndire, compozitorul imprimă discursului sonor diversitate și contrast, culoare și pitoresc. Arhitecturarea formei se diferenție și se amplifică la nesfîrșit, se iviră noi tipuri de melodie, cu precumpănirea celui abrupt și contorsionat, limbajul armonic se îmbogățește asemenea unui fluviu ale cărui ape cresc și se pregătesc să debordeze, apărură noi instrumente, noi timbre și combinații timbrale, orchestra se dilată ciclopice, iar în sînul ei percuția începu să joace un rol din ce în ce mai tulburător. Într-un cuvînt, prin toate cele ce se petreceau în lumea ei, muzica părea să treacă printr-o grandioasă renaștere. Pentru romantici era în afara oricărei îndoieli că starea dinaintea lor, cu toată perfecțiunea ei artistică, însemna un impas. Deja Beethoven, după cîteva gesturi politicoase față de Haydn — acest ultim mohican al clasicismului și îndrumătorul primilor săi pași —, îi întorsese spatele într-un fel destul de inelegant. Despărțirea sa sufletească de trecut era atît de mare, încît — cu toată generozitatea ce-l caracteriza — nu-i putu acorda lui Haydn nici măcar omeneasca mîngîiere de care bătrînețea neputincioasă a acestuia avea nevoie. Pe de altă parte, Haydn privea cu mare îngrijorare evoluția fostului său discipol. Ascultînd primele opere în care Beethoven își afirma dorința sa de emancipare, avea senzația că se află în fața unui compozitor cu mai multe suflute, cu mai multe capete...

Într-adevăr, cel care deschisese primul porțile muzicii pentru ca să pătrundă — și nu oricum, ci triumfal — literatura, fusese Beethoven. Îndrăzneală formidabilă, fără precedent, aceea de a ridica pe templul sacrosanctei simfonii clasice un monument în cinstea zeității căreia niciodată strămoșii nu i se închinaseră ! Căci aceasta era semnificația vocilor, corurilor care făceau ca formele muzicale pure să se împletească în mod spec-

taculos cu ceea ce îi sugerau compozitorului versurile lui Schiller. Succesul *Simfoniei a noua* a fost din capul locului grandios și el se datorește într-o mare măsură tocmai forței electrizante pe care o căpăta muzica prin impregnarea ei de spirit literar. Un oratoriu de Bach sau de Haendel n-ar fi putut avea, și nu au nici azi, un asemenea efect. Mai trebuia, oare, dovedit că, unindu-se *intim* cu gândirea poetului sau a dramaturgului, muzica — deși încetează să fie ea însăși — nu are decît de cîștigat? Romantismul muzical este mai ales vlăstarul *Simfoniei a noua*. Geniul și autoritatea lui Beethoven au chezășuit pentru romantici fertilitatea impregnării muzicii de spiritul literaturii. Și totuși s-au găsit oameni dintre cei mai luminați, pe care geniul și autoritatea lui Beethoven nu i-au putut deloc convinge că această orientare este spre binele muzicii. Argumentelor și îndoielilor formulate de ei le vom dedica următoarea meditație.

XXIX

De ce nu priveau cu simpatie Hegel și Schopenhauer înspirația literară a compozitorului

Cu Beethoven, și mai ales cu acea chemare spre orizonturi noi care este *Simfonia a noua*, muzica se declara gata să asculte în viitoarea ei evoluție de impulsurile, sugestiile și poruncile scriitorului. Ceea ce a și făcut. Pe mulți dintre scriitorii romantici, această renunțare la sine, care avea ceva sublim în ea, i-a impresionat și entuziasmat, stimulându-i la o colaborare din care au ieșit nu puține capodopere. Iată însă că, în Olimpul literaturii din primul pătrar al veacului, noua orientare a muzicii nu fu deloc întâmpinată cu simpatia care-i era arătată la nivelele ierarhice inferioare. Ceea ce spunea Beethoven în muzică îi suna lui Goethe ca o primejdioasă amenințare a echilibrului interior, pentru a cărui păstrare prefera să evite a asculta muzica Titanului. Beethoven tindea să compună un *Faust*, viziunea goetheană exercitând asupra lui cea mai puternică înrîurire, dar autorul lui *Faust* nu râvnea câtuși de puțin să fie pus pe muzică de către Beethoven, ale cărui intenții îi fuseseră aduse la cunoștință. Singurul compozitor cu care ar fi acceptat bucuros să conlucreze ar fi fost Mozart, cel ce încă mai păzea autonomia formelor muzicale și îl trata pe scriitor precum un împărat pe sfetnicul său. Dar acesta nu mai era...

Aproape simultan două mari cugete speculative ale Germaniei își exprimau și ele, în modul cel mai neechivoc, dezacordul cu noul curs luat de muzică. Unul era Hegel, a cărui *Estetică* — în amplul ei capitol dedicat muzicii — face, într-un mod pe care azi l-am numi militant, apologia muzicii pure, care adică nu a lăsat să pătrundă în imaculatul ei imperiu nici un dușman al înălțimilor și transparențelor ei. Palestrina, Gluck, Haydn, Mozart — aceștia erau compozitorii în a căror operă trăia neîntinată ideea însăși de Muzică (pe Bach nu-l pomeneste deoarece acesta era încă în eclipsă). Prelegerile de estetică au fost ținute după moartea lui Beethoven. Ei bine, Hegel trece peste opera acestuia ca și când nici nu ar fi existat. Dar în subtextul polemic al apologiei sale Beethoven este meru

prezent. E interesant de știut că Hegel pleda pentru autonomia muzicii, deși puneă poezia pe o treaptă mai înaltă. Rangul ierarhic inferior nu trebuia să însemne pentru muzică pierderea propriei demnități. Ea nu poate merge în precizarea ideatică atât de departe ca poezia, dar în sfera ei este desăvârșită, incomparabilă și nu poate să se dezvolte just decît rămînînd fidelă legității ei interioare.

Atitudinea față de muzică a fost probabil singurul tărîm pe care Schopenhauer s-a putut cît de cît apropia de Hegel, contemporanul său pe care-l dezaproba și-l detesta. Schopenhauer face și el apologetică, dar nu numai a unei anumite muzici, ci a muzicii în general. Nu se mulțumește să așeze muzica în vîrfurile ierarhiei; făcînd-o, ar fi însemnat să o pună în relație cu celelalte arte, ceea ce, după părerea lui, n-ar fi fost compatibil cu sublimitatea ei. Specificul muzicii, spune el, constă tocmai în faptul că ea nu face parte din această ierarhie, că este o realitate în sine, complet în afara a ceea ce reprezintă poezia și celelalte arte. Acestea exprimă umbrele lucrurilor, pe cînd muzica dezvăluie înseși esențele, în ce au ele mai luminos, mai arhetipal. Schopenhauer era foarte supărat pe Haydn pentru încercarea acestuia de a sugera onomatopeic în *Anotimpurile* unele peisaje descrise în textul literar. Muzica nu trebuie să facă așa ceva. Prin literaturizare ea se transformă din zeiță în slujnică. Ceea ce obține ca despăgubire — cîteva sonorități mai picante și promisiunea originalității — este insignifiant în raport cu ceea ce pierde.

Bineînțeles că nici un muzician de primă mărime nu s-a gîndit să ia în serios aceste avertismente. Torentul romantic a continuat să înainteze impetuos, devastînd — e drept — sufletele celor ce slujeau noul și problematicul ideal, dar îmbogățînd muzica în mod somptuos. Și iată că spre jumătatea secolului, din chiar mijlocul muzicienilor se ridică un glas de o autoritate ce aproape că o egala pe aceea a marilor maeștri, deși era glasul unui critic. Eduard Hanslick nu ezită să condamne public — ca artistică hibridă — opera care deja devenise obiect de cult: *Simfonia a noua*. Acceptabilă și chiar admirabilă în primele trei părți, aceasta se neagă pe sine ca muzică din momentul cînd — în final — versurile sparg unitatea monolitică a simfoniei de tip clasic. Cît despre Liszt, Berlioz, Wagner, în ale căror compoziții procesul de literaturizare pătrunsese adînc afectînd însăși substanța gîndirii muzicale, Hanslick îi prezintă

ca pe profanatori ai muzicii. Nu știu cât a fost de aprobat Hanslick de contemporanii săi. Se pare că foarte puțin. Nici chiar bunul său prieten Brahms nu-i împărtășea întru totul paradoxalele opinii. Luarea lui în derîdere ne este însă binecunoscută. Wagner a ținut chiar să-l immortalizeze infamant, aducându-l în fața publicului operelor sale sub chipul lui Beckmesser din *Maestrul cântăreți*, care inițial se numea Hans Lick.

Și romanticii, urmați de postromantici, nepăsători la contestări și avertismente, continuară să înzestreze muzica cu splendorile sonore ce se nășteau din efortul lor dureros de a re trăi experiențele lui Faust, Manfred, Harold și ceilalți, de a face literatură cu mijloace muzicale. Vom vedea însă în curînd adeverindu-se zicala că niciodată nu iese fum fără foc...

XXX

Prin ce i-a putut
indigna Wagner pe
Tolstoi și Nietzsche

Evoluția muzicii în secolul romantic este o generoasă, continuă și crescândă autojertfire. Muzica uită din ce în ce mai mult de sine, pierzându-se în literatura din care soarbe cu neșază atâtea și atâtea sugestii inspiratoare. Iar muzele literelor n-au rămas indiferente la acest nobil sacrificiu, izvorât din iubire, al Euterpei. Dimpotrivă, l-au răsplătit cu îmbelșugare. Metamorfozele fără precedent de spectaculoase ale limbajului muzical din secolul XIX, metamorfoze ce făgăduiau o înnoire radicală a însăși ideii de muzică, ar fi fost de neconceput fără stimulul literar — în primul rînd romantic — care mîna imaginația componistică pe căi necălcate. Apogeul acestei evoluții va fi atins de Richard Wagner, care refuza categoric și principial să mai compună ceea ce numim „muzică pură”. Era adînc convins că vremea simfoniei, cvartetului, concertului s-a încheiat pentru totdeauna, că răspunde unei necesități a dezvoltării și viitorului numai muzica ce crește dintr-o construcție poetico-dramatică și o învăluie în splendida ei aură. Ideal e, desigur, nu ca muzicianul să se inspire din imaginile poetului, dramaturgului, ci să fie el însuși poetul și dramaturgul care, într-o fază mai avansată a procesului creator, dă veșmînt melodic, armonic, orchestral viziunii sale literare. Intenție pe care, trebuie s-o recunoaștem, Wagner a înfăptuit-o în mod genial. Este primul muzician care figurează — și încă la un loc foarte onorabil — în istoria literaturii.

E semnificativ că, în fața reformei wagneriene, muzicienii au protestat mai puțin vehement decît unii mari maeștri ai cuvîntului. Într-adevăr, nici o diatribă rostită împotriva lui Wagner de pe poziția muzicii, nici chiar aceea plină de sarcasm a lui Debussy, nu se compară în virulență cu izbucnirile de indignare și mînie ale lui Tolstoi și Nietzsche, al căror ton amin-tește de imprecățiile vechilor profeți. Asistînd la spectacolele din ciclul *Tetralogiei*, Tolstoi se simte inundat de o oroare fără margini, ca în fața unei adevărate barbarii. Vrînd să exprime

prin sunete muzicale tot ce plăsmuise imaginația sa de literat mitologizant, Wagner ar fi desfigurat muzica, pînă la transformarea ei într-un vacarm insuportabil auzului și sufletului normal. Strigătele acestor cu totul nefeminine fiice ale Walhalei, care erau Walkiriile, îi apăreau ca o culme a grotescului și prostului-gust. Nu putea caracteriza altfel limbajul wagnerian cel ce-și cufunda capul în palme și vărsa lacrimi cînd auzea *andante cantabile din quartetul în re major* al lui Ceaikovski (care la rîndul lui se pronunța cu multă energie împotriva direcției wagneriene) !

Deoarece fuseseră iubirea sa de tinerețe, muzica și filosofia muzicală a lui Wagner aveau să devină pentru Nietzsche obiectul unor încă și mai violente izbucniri ; Tolstoi se ocupa de Wagner oarecum în trecere, printre altele, mai ales în cadrul eseului său *Ce este arta ?*. Nietzsche îi dedica un șir amplu de pamflete, reunite apoi în opusculul *Cazul Wagner*. Trebuie știut că acest filosof-poet, al cărui verb dogorește prin incandescenta patosului său năzuitor și demascator, a fost și un foarte subtil muzician, chiar în sensul profesional al cuvîntului. Ei bine, ceea ce-i impută el rechizitorial lui Richard Wagner este faptul de a fi trădat muzica, de a fi vîndut-o literaturii. Și a putut comite o asemenea impietate numai pentru că nu era un adevărat muzician, pentru că era un diletant în ale muzicii. Wagner vrea să facă muzica să exprime infinitul și transcendentul, înalte mesaje filosofice și esoterice. Dar nici un muzician autentic nu gîndește așa, spune Nietzsche. Este aberant să vrei să derivi muzică din literatură. Ceea ce nu cunoaște margini, nu se poate naște din ceea ce e limitat. Muzica își e sieși de ajuns și n-are nevoie să ceară călăuzire din partea literaturii. Mai degrabă este posibilă situația inversă : viziunea literară să aibe un punct muzical de pornire. Este paradoxal fenomenul la care Nietzsche se referea încă într-o scriere din prima perioadă, cea intitulată *Nașterea tragediei din spiritul muzicii*.

Contestări ca acelea ale lui Tolstoi și Nietzsche pot fi la rîndul lor contestate de către cel pe care-l impresionează neplăcut pătimașa lor pornire. Condeiul cu care au fost scrise fusese, neîndoios, muiat în venin. Totodată, atît lui Tolstoi, cît și lui Nietzsche le pot fi puse sub semnul întrebării calificarea, competența, experiența profesională necesară rostirii unui

verdict drept. Iată, însă, că simultan cu aceștia se auzea un glas de muzician „pur sînge“, în ale cărui intonații nu se putea desluși nici un accent de ură, de antipatie, de ne iubire. Dimpotrivă, îi arăta lui Wagner o fervoare care, de cîteva ori, a luat forma adorației prosternate. N-a pus pe hîrtie nici un rînd de critică sau estetică muzicală, așa cum au făcut *toți* cei pe care îi nemulțumea reforma wagneriană. N-a scris decît simfonii — nouă, ca și Beethoven —, dar ce spuneau aceste nouă simfonii de la prima pînă la ultima era perfectă realizare muzicală *a idealului* avut în față de Tolstoi și Nietzsche, cînd îl defăimau pe Wagner. Era Anton Bruckner, căruia îi vom consacra următoarea meditație.

XXXI

Muzică ilustrativă și muzică pură sau mesajul mereu actual al lui Bruckner

Că muzica n-are decît de cîștigat lăsîndu-se înrîurită și inspirată de literatură — devenise un truism încă de la sfîrșitul veacului romantic. Atîtea și atîtea capodopere de muzică revoluționar-înnoitoare, la a căror naștere veghiaseră Shakespeare, Byron, Dante, Goethe, Schiller, Heine sau geniile misterioase ale mitologiilor nordice, stăteau chezașe fecundității acestui principiu. Aproape că nu era compozitor care să nu aducă ofranda sa pe altarul acestei jertfiri de sine a muzicii, convins fiecare că, sacrificînd literaturii autonomia artei sale, muzica învie la o și mai strălucitoare viață.

Era cu totul izolată și destul de stranie vocea acestui Anton Bruckner, care — pe tot parcursul celor de al optulea și al noulea deceniu ale veacului trecut, adică atunci cînd wagnerismul era în toi — se arăta părtaș al altui crez. Nici urmă de literatură în cele nouă simfonii ale sale. Și Bruckner se ține departe nu numai de inspirația literară directă, dar și de spiritul literar în conceperea structurii muzicale, adică de acel mod de exprimare care asculta cu prioritate nu de imperativele logicii muzicale, ci de cerințele unui „program“, indiferent dacă acesta era sau nu declarat de către compozitor.

Căci, într-adevăr, esențial în orientarea romanticilor spre literatură este nu apelul pe care-l fac la poeme și drame ale scriitorilor — acest apel este vechi ca și muzica —, ci faptul că la ei discursul sonor se desfășoară mai puțin în virtutea necesităților intrinseci ale muzicii și ale psihismului pur — cu care stă în nemijlocită legătură sunetul muzical — și mai ales sub semnul unei viziuni programatico-descriptive, care face ca înlănțuirea sunetelor să devină evocatoare, pitorească, „realistă“. Compozitorul poate să nu-și facă publice intențiile sale intime. Din însăși structurarea în mare și în mic a discursului său va reieși un cu totul alt fel de a-și înțelege arta, decît la adepții muzicii pure. Aceasta era principala cauză a stuporilor pe care le stîrneau romanticii în rîndurile multor contemporani : aceștia

fuseseră obișnuiți de către clasici și preclasici ca muzica să fie înainte de toate muzică, și iată că acum li se oferea ceva ce nu mai era în primul rînd muzică. Deși cu suport literar, *Anotimpurile* lui Vivaldi sau Haydn sînt muzică în cel mai pur înțeles al cuvîntului, vădesc un mod de a compune care nu s-a lăsat afectat de literatură în însăși substanța sa. Dar cînd Beethoven compune o sonată de pian care se vrea numai în fa minor, adică pură muzică, și i-o cîntă prietenului său Schindler, iar acesta, după ce o ascultă, își exprimă totala derută, compozitorul îi oferă confidențial „cheia“ : „Citește *Furtuna* lui Shakespeare“. Tot așa, definitoriu pentru unica sonată de pian a lui Liszt este nu și minor-ul în care a fost concepută, ea fiind o sonată în si minor de un fel radical diferit de o piesă în si minor a lui Haydn sau a lui Mozart ; doar aparent este ea muzică pură, în realitate aduce un mod de exprimare identică — prin sinuozitatea liniei și efectele exterioare — cu cel din simfonia *Faust*.

Ei bine, de această concepție componistică literaturizantă Bruckner se dezice în modul cel mai neechivoc. Netributare vreunei opere literare, simfoniile sale curg ca din izvoarele Olimpului muzical însuși, fără nici cea mai mică intenție descriptivă, pitorească, realistă. Oricît și-ar stoarce comentatorul imaginația, nu le poate atribui un „program“, așa cum face — și cu destulă ușurință — în cazul unei sonate sau simfonii de Beethoven, care sînt doar aparent fără program. Din acest punct de vedere ele se înscriu în cea mai autentică tradiție clasică. Nu se poate spune însă că ar fi un fenomen de epigonism, limbajul lor melodic, armonic și orchestral integrîndu-se perfect epocii wagneriene a muzicii. Ce-l deosebește atunci pe Bruckner de contemporanii săi ? Refuzul de a ancora în exterior, în anecdotic, în ilustrativ. Căci, trebuie să recunoaștem, splendorile cu care muzica s-a îmbogățit prin fecundarea ei de către spiritul literaturii, au ca revers o dislocare a ei din zona esențelor și o împingere spre aceea a aparențelor, în a căror evocare literatura (ca dealtfel toate artele figurative) excelează. Or Bruckner nu consideră necesar ca muzica să-și jertfească autonomia artistică. El nu crede în învierea pe care literatura o promite muzicii dacă acceptă să se sinucidă ca artă de sine stătătoare. O singură jertfă concepe el : cea adusă Idealului, căruia i s-a dăruit ca unei realități neîndoielnice. De aici alti-

tudinea spirituală la care planează totdeauna muzica sa, altitudine de neconceput la muzicienii pe care chemarea literaturii i-a făcut să străbată toate cercurile infernului.

Devine acum de înțeles ignorarea lui Bruckner de către contemporani și prima jumătate a secolului nostru. Până foarte recent el a fost adoratul unei infime minorități. Lumea nu găsea în el ceea ce, educată de romantici, se obișnuise să ceară muzicii.

De un timp însă asistăm la redescoperirea lui Bruckner pe mai toate meridianele muzicale ale planetei. Fenomenul, comparabil numai cu acela al redescoperirii lui Bach, se produce — semnificativ — la același interval de timp pe care a trebuit să-l parcurgă uitarea divinului cantor. Fost-au oare romanticii în eroare ?

Cînd, în literatura occidentală de la sfîrșitul veacului trecut, apare naturalismul cu pretențiile lui științifice și ternul său prozaism, tendința literaturizantă a muzicianului va face și ea un pas corespunzător. Considerînd că experiențele programatico-descriptive ale romanticilor, duse la un apogeu de Wagner, nu erau decît timide tatonări, Richard Strauss va întreprinde o acțiune și mai energică de „reificare” a muzicii. (Cercuțe pentru acest barbarism, dar nu găsesc în limba noastră cuvîntul apt a sugera dominarea și înghițirea spiritualului de către componentele exterioare ale vieții, adică de către *lucruri*, care, pe latinește, se numesc *res*.) Pînă la Wagner jertfirea de sine a muzicii se făcea sub semnul unei mari și destul de nobile iubiri. Muzica și literatura se uneau în spiritul pe care cu atîta elevație îl caracteriza Enescu, scriind : „Cuvîntul aruncă lumină vie asupra sentimentelor, descriindu-le, precizîndu-le în chip plastic. Grație cuvîntului, gîndirea se poate formula. Muzica, revărsîndu-se în adîncimile sufletului, pătrunde, misterioasă, în cele mai tăcute taine ale simțirii. Din îmbinarea cuvîntului și a muzicii s-au născut și se vor naște opere divine.” Richard Strauss inaugurează o nouă etapă, conformă noii înfățișări — din ce în ce mai depoetizate și mai puțin generoase — pe care o lua literatura însăși. Din parteneră, muzica se vede transformată în slujnică. I se va interzice să mai răsfrîngă razele ei asupra lucrurilor, căci, pentru muzicianul cu mentalitate de fotograf, prin transfigurarea ei muzicală, realitatea literară își vede eclipsat adevărul ei obiectiv. Or, acest adevăr trebuie muzicalmente reconstituit cu o cît mai deplină exactitate. Nu spre a iubi și a străluci va trebui să tindă muzica, ci spre a fi cît mai pregnant și fidel imitativă. Acesta era crezul lui Richard Strauss — vestit printre contemporanii săi pentru ingeniozitatea cu care știa nu numai să evoce halba de bere (desigur, cu nelipsiții crenvurști de lîngă ea), dar și să precizeze marca fabricii...

E de presupus că pasul pe care l-a făcut muzica prin Richard Strauss ar fi fost săvârșit chiar dacă dinspre literatură n-ar fi bătut vîntul naturalismului. După aproape un secol de literaturizare, substanța muzicii devenise atît de densă și grea, încît acestei arte îi fusese imprimată o mișcare vertiginos-coborîtoare, pe care — cum s-a văzut din evocarea fenomenului Bruckner — nimic n-o putea opri. Îi era hărăzit să facă pînă la capăt experiența renunțării la sine, adică pînă la expulzarea muzicalului însuși din curgerea sonoră. Pentru un anumit tip de muzician aceasta era o „experiență“, și de cîteva decenii ideea de a experimenta — după exemplul omului de știință — îl atrăgea tot mai fascinant. Ce senzațional, într-adevăr, să găsești acele combinații sonore inedite prin care să fie precis zugrăvite luptele lui Don Quijote cu morile de vînt sau spînzurarea lui Till Eulenspiegel cu aspectul pe care-l capătă acesta cînd privirile i se încrucișează, și alte precizări ușor indecente ! Cum nu le venise în minte această idee vechilor maeștri ? De ce se mulțumeau ei să planeze în zone eterate, cînd sub ei Pămîntul își desfășura atît de ademenitor multicolora și trepidanta-i viață ? Cum a putut Mozart să atace — cu *Don Juan* — cel mai erotic subiect și să compună o muzică din care nu numai eroticul dar însuși teluricul sînt ca și absente ? N-a avut desigur curajul să *impregneze* muzica de ceea ce spunea literatura. Pînă și romanticii s-au arătat sfioși în fața acestei teme, căci, *realizați muzical*, Faust, Harold, Manfred nu coboară în zonele de pasionalitate infernală pe care se știe că le cunoscuseră, ci rămîn mai mult sau mai puțin transcendentali. Ei bine, el, Richard Strauss, va avea acest curaj. Va începe cu *Don Juan* : prin poemul său simfonic, îi va face un portret care, dacă n-are violența de trăsături a lucrărilor de maturitate, îi restituie însă cu seducătoare strălucire ceea ce Mozart nu voise să arate : dorința pătimașă. Nu va înceta să înainteze în îndrăzneala sa. Amorul pervers ! De ce să nu înzestreze sunetele muzicale cu facultatea de a evoca și această sferă a Ero-sului ? Și o va glorifica pe Salomeea, ale cărei sinistre voluptăți și desfătări le va zugrăvi cu lux de amănunte. Iar pentru ca să nu fie învinuit de imoralitate, ca Wilde, libretistul său, va da și tabloul amorului conjugal clasic, prin acea descriere a evenimentelor de alcov din *Simfonia domestica*.

Toată această explorare a ilustrativismului muzical, Strauss o efectuează cu un magistral dar de povestitor. Poemele sim-

fonice și simfoniile sale se desfășoară — într-un anume sens — captivant, ca acțiuni pline de zig-zaguri și imprevizibile, sugerate cu o artă orchestrală fără precedent. Din punctul de vedere al literaturizării muzicii, ceea ce se făcuse între Beethoven și Wagner era o preistorie față de ceea ce începea prin Richard Strauss, compozitorul prin care muzica, încetînd să mai fie tolerată, era de-a dreptul alungată din propria ei casă. Din artă a esențelor, a interiorității, a spiritualului, urma să devină artă a lucrurilor și obiectelor, să se „reifice“. Iată un capăt funest de evoluție la care ducea un anumit fel de a înțelege relația muzicii cu literatura, împins „pînă-n pînzele albe“. Din fericire, nu era singurul. Dar, vai, era cel care dădea tonul !

XXXIII

Poetul și pictorul

înțeleg azi specificul și sensul muzicii
mai bine decât compozitorul

O logică paradoxală a evoluției a vrut ca tendințele literaturizante ale muzicianului, ajunse la o culme cu Richard Strauss și expresioniști, să fie dezavuate chiar de scriitori. Pentru că ceea ce va caracteriza din ce în ce mai mult literatura contemporană acestor experiențe va fi surprinzătoarea încercare a deliteraturizării. Noțiunea de literatură va apărea tot mai încărcată cu semnificații negative, ceea ce nu o dată îi va atrage ironia scriitorilor înșiși. Se simt ca încătușați de obligația concretului, amănuntului, verosimilității, fabulei. Privesc cu o nobilă invidie destinul muzicianului — acela de a plana la altitudini celeste — și aproape că nu-i înțeleg dorința de a coborî în mijlocul celor a căror pîine de toate zilele este faptul terestru.

Și se auzi atunci celebrul strigăt-apel al poetului : „De là musique avant toute chose... !” Era mai mult decât un program estetic de școală, cu pretenții reformatoare confinate la un anumit gen literar. Desigur că poezia era pentru scriitor domeniul prin excelență al muzicalizării, al unei muzicalizări înțelese în sensul cel mai direct și mai exterior : desfășurarea imaginilor și sonorităților poetice — concepută în așa fel, încît vraja emanată de ea să se apropie cît mai mult cu putință de cea a muzicii. Deliteraturizarea și muzicalizarea literaturii trebuiesc însă înțelese mai adînc și mai generalizat. Manifestarea cea mai caracteristică a acestui proces este nu preocuparea scriitorului de a face fraza sau versul „să cînte”, ci năzuința lui spre acea vastitate nelimitată a sensurilor, spre universalismul enigmatic și sublim aureolat pe care muzica (atunci cînd este înaintea de toate Muzică) le realizează în mod exemplar. De aici atracția fascinantă și crescîndă a mitului, căruia scriitorul vrea să-i insufflă o viață nouă, adăugînd simbolurilor străvechi simboluri izvorîte din sensibilitatea și imaginația acestor întunecate timpuri, cum a încercat Kafka. Orientarea literaturii spre mit ca spre mijlocul care-i permite a plana mai sus, pentru a birui

efemerul și toate marginirile, este aspectul esențial al procesului de muzicalizare. Scriitorul modern simte nevoia să actualizeze și să experimenteze ceea ce trebuie să fi avut Nietzsche în vedere vorbind spre „nașterea tragediei din spiritul muzicii”.

Că emanciparea de literatură nu era o reformă cu caracter particular, ci o necesitate profundă și generală, o dovedește noua înfățișare, încă și mai spectaculoasă, pe care tindeau să-o capete artele plastice odată cu începutul secolului nostru. Alungarea figurativului din pictură are la obârșie (și mă gândesc mai ales la scrierea *Despre elementul spiritual în artă* a lui Kandinsky, prietenul intim al lui Schönberg) o voință foarte conștientă de a introduce în această artă muzicalul. Pictorii și sculptorii nu mai suportă să mai imite, să povestească, să descrie; vor să minuiască liniile, culorile, formele așa cum își minuieste muzicianul materialul sonor — bineînțeles, muzicianul care păstrează nealterată puritatea artei sale, ca Bach sau Mozart, iar nu cel care o pătează și o profanează prin veleitățile sale literaturizante. Parafrazându-l pe Nietzsche, am putea să vorbim cu deplin temei despre nașterea picturii nonfigurative din spiritul muzicii.

O, tempora! Odinioară la începuturile romantismului, scriitorul și pictorul erau mândri de rolul lor de hegemoni, căci într-adevăr ei imprimau muzicii direcția de evoluție: cu câte merite și păcate s-au încărcat — în această privință — în fața eternității un Goethe și un Byron, sau impresioniștii francezi! Și iată-i acum apropiindu-se cu evlavie de aceea care li se jertfise, recunoscând că în misterioasele ei unduiri stă ascuns supremul adevăr și cerându-i să le însuflețească inspirația pentru ca și ei să poată zbura spre împărăția despre ale cărei meleaguri Beethoven spunea că-i sînt accesibile doar muzicianului. Nu vreau să discut legitimitatea acestui demers — ar fi multe de spus. Ceea ce ne interesează acum este acest apel la trezire adresat muzicianului de către slujitorii artelor realiste și figurative: „Redevino conștient de ceea ce înseamnă Muzica, a cărei putere de înălțare în văzduhurile spiritualității nu poate fi egalată de nici o altă artă, și n-o mai lăsa trasă în jos de puerile ambiții ilustrative și imitative, de care noi înșine vrem să ne eliberăm”. Acest apel a fost auzit de mulți compozitori, fără ca prin aceasta colaborarea cordială a muzicii cu literatura să aibă ceva de suferit. Era vorba pur și simplu de faptul că, în cadrul acestei colaborări, muzica se străduia să-și redobîndească

demnitatea și suveranitatea. Așa cum făcea bunăoară un Enescu, pe care elogiul adus de el fraternizării muzicianului cu poetul și întărit prin magnificul său *Oedip*, nu l-a împiedicat să spună : „Esențialul în artă este să vibrezi și să-i faci pe alții să vibreze ; *restul e literatură...*“

Nu la fel de receptivi au fost cei care-și asumau rolul de făuritori revoluționari ai unui nou limbaj, al unui nou concept de muzică. Socotind că naturalismul de tip straussian nu era un punct terminal, ci doar unul de pornire, ei își propuseră să amplifice — ajutați de așa-zisele cuceriri ale științei și tehnicii — aspectul ilustrativ al muzicii. Este acțiunea de legiferare muzicală a zgomotului, inițiată de bruiști, cărora le vom acorda atenția cuvenită în meditația următoare.

XXXIV

Atracția compozitorului spre zgomot și urmările ei pentru evoluția limbajului muzical

Impulsul primit de muzică din partea literaturii este, într-o foarte mare măsură, una și aceeași problemă cu orientarea muzicianului spre realism, adică spre zugrăvirea — în cel mai propriu sens — a lumii ambiante, exterioare. Iar apelul pe care-l face literatura muzicii este mai puțin unul de evocare a idilicului din viață, cât un îndemn de a se deschide aspectelor sumbre, violente, contradictorii ale acesteia. Ceea ce, la început, muzicianul primește cu o mare rezervă, dar și cu secreta voluptate de a gusta dintr-un fruct pînă atunci interzis artei sale. E cazul bunului „papa Haydn“, acest suflet blajin și mereu senin. Oratoriile sale sînt departe de a fi muzică revoluționară, și totuși există în ele cîteva îndrăzneli fără precedent. E cît se poate de evident că invitația literar-biblică de a sugera muzical haosul și negurile originare a pus stăpînire în mod seducător pe imaginația lui. Și iată-l pe armoniosul, „veșnic tînărul și fericitele“ Haydn, mobilizîndu-și toate resursele de dramatism pentru a crea acea pagină fremătătoare, mai puțin muzicală, dar plină de tulburătoare atmosferă, care este preludiul la *Creațiunea*. De aceeași natură a fost atracția pe care a simțit-o, scriind *Anotimpurile*, spre imaginea literară a furtunii. Ce excelent prilej de sporire a tensiunilor acordice, de amplificare orchestrală! Și Haydn va face muzica sa — în asemenea momente — mai puțin melodioasă și cerească, dar mai aptă să redea ceea ce se petrece în jurul nostru, aici, pe Pămînt. Imaginea furtunii din *Anotimpurile* pregătește furtuna din *Pastorala* beethoveniană, după cum preludiul din *Creațiunea* anunța acele tenebre cosmice cu a căror evocare începe *Simfonia a noua*.

Ceea ce Haydn accepta cu măsură și rezerve — oricîtă plăcere i-ar fi făcut explorarea zonelor întunecate — deveni pentru romantici o preocupare din ce în ce mai absorbantă. Teoretizînd plini de convingere nunta muzicii cu literatura, ei se învoiră bucuroși să exprime tot ce le sugera și cerea un pro-

gramatism impregnat de zbucium uman. De aici strădania lor, mereu întetită, mereu supralicitată, de a descoperi sonorități cât mai tensionate și mai agresive, prin care arta lor, pînă atunci atît de diafană, să poată face față exigențelor realismului. Substanța armonică a muzicii devenea din ce în ce mai încărcată, mai disonantă, mai instabilă, orchestrația se îmbogățea cu combinații timbrale care — mai ales datorită alăturării și percuției, în continuă amplificare — puteau ilustra pregnant vuetul, ciocnirile, căderile, loviturile etc. Aspectul melodic-transcendental al muzicii trece astfel pe un plan secundar, pentru ca spre primul-plan să înainteze, venind din adîncuri stranii, elemente de expresie și caracterizare sonoră direct înrudite cu zgomotul. Laitmotivul obiecțiilor, din ce în ce mai scandalizate, care se aduc muzicienilor începînd cu Beethoven, este acesta : voi ne dați zgomote în loc de muzică. Ceea ce, *într-un anumit sens*, corespundea realității : compozitorul, într-adevăr, inova în felul pe care i-l impunea dorința de a înfățișa viața așa cum i-o cerea inspiratorul său, scriitorul : cu umbrele, asperitățile, mocirlele ei. Asemenea aspecte nu puteau fi, desigur, descrise prin melodie — care rămîne expresia prin definiție a suavității — ci numai prin pete, tensiuni și durități sonore, care erau mai apropiate de zgomotul din viață decît de melosul înaripat.

Muzicianul romantic lărgea cu zel impresionant teritoriul zgomotului în muzică, nelăsîndu-se abătut în această acțiune inovatoare a sa de atacurile, adesea mușcătoare, ale contemporanilor. Ce instructiv să privești caricaturile — foarte numeroase — dedicate în presa vremii spectacolelor wagneriene ! În toate, Wagner apare ca declanșator de vacarmuri nemiloase și asurzitoare pentru auzul bieților spectatori. Într-adevăr, nu mică trebuie să fi fost încercarea la care erau supuși aceștia cînd în *Aurul Rinului*, de pildă, intrarea lui Wotan în împărăția subterană a Nibelungilor era marcată de nici mai mult, nici mai puțin decît 18 nicovale al căror pocnet, ingenios ritmizat, ne tulbură și astăzi, cînd urechile noastre s-au obișnuit cu sonorități și mai infernale. Ceea ce dădea muzicianului romantic și postromantic tăria de a înfrunta aceste atacuri cvasigenerale, și de a-și continua explorarea sonoră, era profunda convingere că muzica, rămînînd *în esență* mai departe ceea ce trebuie să fie, are o nevoie vitală să facă și experiența teluricului, în formele lui cele mai brutale.

Este de o imensă importanță că, pe parcursul acestei perioade, creșterea ponderii pe care o au elementele sonore înrudite cu zgomotul se face pe fundalul unei melodicități de cea mai pură esență. Cît ar fi aceasta din urmă de umbrită și chiar lovită, o simțim totuși mereu prezentă, și această prezență — adînc reconfortantă — face zgomotul suportabil și chiar captivant. De n-ar fi în *Tetralogie* decît tema lui Siegfried, cu metamorfozele și apoi apoteoza din marșul funebru, și ar fi suficientă contrapondere pentru furioasele dezlănțuiri orchestrale care-l aduceau în și mai mare furie pe un Tolstoi. Nu trecu însă multă vreme — doar că în decursul ei avu loc un război cum omenirea nu mai cunoscuse —, și cultivarea zgomotului deveni scop în sine, preocupare acaparantă. Acesta e bruitismul despre care doresc să vorbesc și întru a cărui caracterizare meditația de față este un preambul.

XXXV

Rolul violenței în muzică și triumful ei de rău augur

O bună bucată de vreme efectele sonore înrudite cu zgomotul au fost folosite de compozitori într-un mod pe care-l putem caracteriza ca muzical. Chiar descriptivismul lui Richard Strauss, cât ar fi el de exterior și pedestru, rămîne în ultimă instanță fidel legilor muzicalului. Pot, în fond, să ascult poemul său simfonic *Don Quijote* și fără să știu cărei aventuri a „cavalerului tristei figuri” îi corespunde fiecare variație — și de obicei așa și este ascultat. Combinațiile sonore prin care compozitorul voia să illustreze lupta cu berbecii sau dialogul dintre stăpîn și Sancho, pot fi încă percepute — cu o anumită bunăvoință — ca structuri muzicale, cu tot evidentul lor caracter onomatopeic. Putem să spunem că ceea ce a salvat simfoniile și poemele simfonice ale lui Richard Strauss este tocmai stratul de „muzică pură”, ce încă transpare prin noianul — uneori greu suportabil — de îndeletniciri ilustrative, născute dintr-o atitudine servilă a muzicianului față de literatură.

Veni însă un moment care precede nemijlocit — și deloc întîmplător — izbucnirea primului război mondial. Căci experiențele publice — cu pretenție de concerte — cărora li se dedau în 1913 la Milano Pratello și Russolo au un izbitor sens profetic. Pentru prima oară, arta celor mai sublime năzuinți se înfățișează posedată de o stranie și străină voință de a nu mai fi ceea ce era și de a deveni expresia *directă* (cum ar fi azi „ciné-verité”) a violențelor, stridențelor, urletelor, șuierăturilor, izbiturilor din lumea înconjurătoare, bineînțeles în măsura în care acestea se adresează auzului. În loc de orchestră, în fața publicului fură instalate o sumedenie de obiecte prin a căror lovire, frecare etc. mînuitorii lor făceau să ia naștere o desfășurare sonoră menită — în concepția inițiatorilor — să vestească o eră nouă a muzicii. Firește că ceea ce a rezultat a șocat penibil sensibilitățile cu aderențe profunde la muzică. Într-unul din foiletoanele sale Debussy prezintă cu sarcasm

aceste prime manifestări ale bruițiștilor porniți să revoluționeze muzica.

Și totuși, oricât de antimuzicale vor fi fost asemenea concerte, ele nu erau lipsite de legătură cu ceea ce fusese până atunci fenomenul muzical. Puntea o constituia *elementul percutant* pe care bruițiștii nu făcuseră decât să-l ia din simfonismul clasic, să-l izoleze, să-l amplifice și să-l ipostazieze. De fapt percuția fusese, din capul locului, o pătrundere directă — abia stilizată — a zgomotului în muzică. Conștiința acestui caracter al ei i-a făcut pe marii maeștri să o întrebuințeze cu măsură și totdeauna ca element auxiliar, niciodată în prim plan sau de sine stătător. Nu numai lui Beethoven, dar chiar și lui Wagner sau Mahler li s-ar fi părut o nebunie să compună ceva *în mod exclusiv* pentru instrumentele de percuție. Acestea reprezentau compartimentul „infernului” într-o artă țesută din lumină, dar care voia să dispună și de unele mijloace capabile a sugera lumea de impulsuri, forțe, stihii pe care spiritualitatea ei trebuie s-o domine. De la Beethoven înapoi compozitorii se aplecară cu atenție crescândă asupra acestui compartiment — mai puțin elaborat și diferențiat decât corzile și suflătorii — în vederea perfecționării lui. Preocupare — s-ar zice — cât se poate de firească și legitimă.

Iată însă că, pe parcursul unui secol, acest prunc care era percuția la Beethoven fu atât de bine îngrijit, ba chiar și supra-alimentat, încât se dezvoltă, crește, se făcu mare și, odată cu venirea secolului XX, se simți bărbat în toată puterea cuvântului. Chiar cu funcție auxiliară și de plan secund, percuția a ajuns să însemne în simfonismul postromantic și expresionist o componentă definitorie și *sine qua non* a viziunii artistice. Dar cum dintre compartimentele orchestrei este cel mai năruș, percuția — ajunsă la plenitudinea forțelor ei — se simțea stînjinită, sub o intolerabilă tutelă. De ce nu s-ar emancipa, de ce să nu existe în sine și prin sine, așa cum li se îngăduia uneori celorlalte instrumente? Această dorință clocotitoare de a fi ea însăși atinge un punct paroxistic într-o lucrare a cărei primă audiție avea loc — cu un formidabil scandal — exact în același an în care bruițiștii organizau la Milano primul concert de zgomote. Ceea ce a dezlănțuit furia parizienilor, care au supus unui adevărat bombardament de obiecte pe cei ce realizaseră *Sfîntirea primăverii*, a fost și intervenția de-a dreptul năucitoare a percuției sălbatic ritmizată. Ei bine, în timp ce prin

Stravinski, principiul percutant își striga cu vehemență voința de a fi liber, dincolo de Alpi avea loc prima lui manifestare în libertate. Numai că pe când principiul percutant înlănțuit se exprima cu suprem rafinament, în forma sa eliberată el se înfățișa primitiv și grotesc. De aici teama lui Debussy ca nu cumva o asemenea elucubrație să se instaleze autoritar în lumea muzicii. „Fanteziile progresului te fac să devii conservator“, spunea el.

O anumită logică a istoriei era mai puternică decât nobilele dorințe ale lui Debussy. Principiul percutant era expresia sonoră cea mai fidelă a *violentei* care-și făcu loc și se afirma atât de distrugător în civilizația europeană. De aceea spuneam că ieșirea în public a bruiștilor în ajunul primului război mondial era adânc, profetic semnificativă. Din evoluția ulterioară a lucrurilor, s-a putut vedea că grotescul și ridicolul acestei prime manifestări dovedeau nu neviabilitatea, ci doar stadiul incipient de organizare al unui mod de expresie sonoră căruia-i aparținea — vai ! — viitorul.

XXXVI

Cum a încurajat teatrul modern transformarea Muzicii în Antimuzică

Stăteam odată de vorbă cu un mare — unii spun chiar genial — regizor al nostru, care, pregătind *Furtuna* lui Shakespeare, își puna tot felul de probleme în legătură cu ceea ce ar fi trebuit să fie partea muzicală a spectacolului său. În termeni tradiționali, era vorba despre genul pe care cei vechi îl numeau „muzică de scenă“, numai că în cazul de față denumirea aceasta era cu totul necorespunzătoare. Muzică de scenă este *Egmont* al lui Beethoven, *Peer Gynt* al lui Grieg, *Arleziانا* lui Bizet — adică uverturi și suite care au intrat în repertoriul concertistic ca muzică de sine stătătoare, iar prietenul meu, regizorul, nu voia cîtuși de puțin așa ceva. N-ar fi conceput de pildă ca în desfășurarea dramatică să fie introdus un interludiu simfonic sau ca spectacolul să fie precedat de un preludiu, în care să fie expuse, confruntate și dezvoltate teme muzicale de tip clasic. Nu, urmărind ca totul să fie cît mai intens și mai violent, el dorea nu muzică în sensul armonios sau măcar uman al cuvîntului, ci o „bandă sonoră“, adică o succesiune de sunete și zgomote produse și fixate mai ales cu concursul aparaturii electronice.

Ceea ce m-a dezamăgit a fost nu ideea — fără nimic nou în ea — de a-l cununa pe Shakespeare cu această emanație a inginerismului muzical, care este așa-zisa muzică concretă și electronică, de a înlocui muzica de scenă cu montajul de sonorități mai mult sau mai puțin zgomotoase ; m-a dezamăgit faptul că un spirit atît de original și neconformist, cum e prietenul meu, regizorul, aspira din punct de vedere muzical spre ceea ce a devenit loc comun, și încă dintre cele mai triviale. Este la ordinea zilei ca partea muzicală a unei reprezentări dramatice să fie concepută sub semnul zgomotului, electronismului, magnetofonului, din a căror cooperare iese ceva ce, amplificînd angoasant dramatismul (bineînțeles cînd tehnica e pusă la punct, pentru ca tragismul intenționat să nu eșueze în grotesc),

nu numai că reduce la zero, dar face să coboare sub zero muzicalitatea intrinsecă a spectacolului.

O asemenea muzicalitate nu mai e azi tolerată deoarece — se spune — ar diminua tensiunea, ar rări tempo-ul dramatic, ar aduce o notă nemodernă. Ce să zicem atunci despre inadmisibila falsificare a viziunii dramatice prin folosirea sonorităților incoerente și absurde, agresive și sinistre, urlate de o armată de difuzoare și purtând acea amprentă a morții cu care le stigmatizează trecerea prin tot soiul de aparate? Căci o asemenea sonorizare pune în acut relief sensuri tulburi și dubioase, putând chiar crea o atmosferă ce depășește ca forță persuasivă partea propriu-zis scenică a spectacolului. Îmi amintea de o terifiantă ilustrare muzicală (imprimată și pe disc) a piesei lui Blaga *Meșterul Manole*. Într-adevăr, totul era sugestiv — sugestiv pînă la coșmar, dar lumina în numele căreia era săvîrșită jertfa, această lumină nu mai strălucea. Este ceea ce se întîmplă totdeauna cînd muzicalul, mai bine zis sonorul, devine o unealtă pentru intensificarea efectelor dramatice: încetînd să fie iradiant, spectacolul pune stăpînire despotică pe suflet, iar cînd îi dă drumul, rămîne în el vînața lăsată de către degetele de oțel care s-au înfipt în delicata lui substanță. Își închipuie, oare, regizorul modern că Goethe era chiar atît de lipsit de simț al dramaticului, încît să regreta că nu mai era Mozart care să scrie o muzică pentru *Faust*? Spectacolul s-ar fi desfășurat desigur și mai „andante” decît curge ca piesă, ca literatură, dar ar fi fost luminos scoase în relief sensurile majore, pacificatoare și purificatoare ale mesajului, sensuri pentru a căror sesizare Goethe nici chiar pe Beethoven nu-l considera chemat. Sloganul spectacolului contemporan este însă dinamismul, tensiunea exterioară, goana ce devine gîfîială sufocantă. (Mentalitatea aceasta a pătruns pînă și în operă, unde — măcar acolo! — muzicalul ar trebui să domnească. Mi-a fost dat să văd chiar la Bayreuth un *Parsifal* — pe care Wagner îl concepuse ca „mister scenic” —, realizat în tempo-ul unei piese de Dürrenmatt. Presa, bineînțeles, a apreciat entuziasmată performanța lui Pierre Boulez, grație căruia lunga muzică a lui Wagner durase cu un ceas mai puțin decît de obicei...)

Iată recunoștința arătată de literatură muzicii care s-a îndreptat spre ea cu atîta încredere și generozitate. A împins-o

spre lumea zgomotului, a determinat-o să se transforme ea însăși în montaj și colaj de zgomote, a făcut din ea o slujnică docilă și fără pretenții. Cel mai dureros e că vrea să stingă în muzician sentimentul supraviețuirii în timp, al eternității. Când compune pentru nevoile scenei, acesta se știe condamnat la înghițirea de către neantul uitării, muzica sa neputînd trăi în sine. Scriind pentru literatura dramatică, un Mendelssohn-Bartholdy, un Grieg, un Bizet făceau înainte de toate *Muzică*, aptă să înfrunte vremurile. Și ea într-adevăr le-a înfruntat. Autorul muzicii de scenă de care are nevoie prietenul meu, regizorul, va trebui să accepte cu resemnare pentru producția sa comandată o viață de efemeridă...

XXXVII

De la meteorologie prin psihologie la demonologie

Liniștea a domnit aproape netulburată în împărăția Muzicii pînă spre începutul veacului XVIII, cînd fantezia compozitorului fu ademenită de o imagine care se promitea foarte fecundă pentru frumusețea desfășurării sonore : aceea a furtunii. Se poate spune că era cea mai puternică dintre tentațiile ce-i erau scoase în cale de către literatură, cu care se pregătea să intre în relații intime. Niciodată nu se ceruse sunetelor muzicale să evoce îngrămădirea norilor pe cer, dezlănțuirea stihilor, fulgerele și tunetele. E drept că încercînd această experiență (era într-adevăr „experimentalismul“ acelei vremi), muzicianul își asuma răspunderea, nu lipsită de riscuri, de a introduce în arta pe care o sluja un element eterogen acesteia. Perspectiva noilor splendori sonore, cu care urma să o îmbogățească, îl liniștea însă, îi dădea încredere în caracterul binefăcător al aventurii sale. În fond, își mai spunea el, totul nu e decît un joc : sonoritățile se învoldurează tulburător pentru cîteva clipe, după care pacea luminoasă și mediativă se așază iarăși în sufletul muzicii, iar pe chipul ei își face din nou apariția divinul surîs. Din acest proces interior s-a născut prima imagine muzicală a *Furtunii*, zugrăvită cu discreție și eleganță de cristalinul Vivaldi în *Anotimpurile* sale.

Și se dovedi că fructul oprit era tare gustos. Experiența vivaldiană stîrni în urmași un interes care nu încetă să crească. Cînd Haydn descrie furtuna în *Anotimpurile* sale, îndeletnicirea aceasta ține încă de joc și se prezintă ca un picturalism muzical care, deși nu ilustrativ în sensul inferior al cuvîntului, rămîne totuși exterior sensibilității muzicianului : barometrul sufletesc al lui Haydn însuși nu a indicat niciodată furtună. Priveliștea sonoră e însă mult mai spectaculoasă. Recent începuseră a se revela marile posibilități expresive ale percuției, și Haydn încerca — bineînțeles cu extremă prudență — să le pună în valoare. Una din simfoniile sale („mit Paukenschlag“)

e chiar marcată de acest element sonor destul de inedit pe atunci.

Cu Beethoven însă lucrurile se schimbă aproape radical. Imaginea furtunii din *Pastorala* ne pune — pe de o parte — în fața unui picturalism considerabil îngroșat : intensificările armonice și amplificările orchestrale îi permiteau să „zugrăvească“ încă și mai sugestiv, și mai realist. Pe de altă parte, însă, — și în felul acesta Beethoven depășea genial pericolul imitației plate — imaginea furtunii ne apare, implicit, puternic interiorizată, ceea ce era *absolut fără precedent* : peisajul devenise stare sufletească, furtuna nu mai era doar afară, ci și înlăuntru ; se poate chiar spune că pentru Beethoven meteorologia era prilej și pretext pentru exprimarea vehementă a psihologiei, și anume a psihologiei sale de Prometeu îndurerat. A evoca dezlănțuirea stihiiilor, fulgerele și tunetele, nu mai este acum un joc. Furtuna a ajuns să facă parte din însuși sufletul muzicii. De aceea, după Beethoven, despre muzică se va gândi în cu totul altfel decât pînă la el.

A fi acceptat să zugrăvească — mai mult în glumă — furtuna, însemnase pentru compozitor să se joace cu focul. Căci odată intrată în preocupările sale, ea pune stăpînire pe sufletul său și se transforma pe nesimțite într-o a doua natură. Și de acum nici nu mai era nevoie să afișeze intenții descriptive. Furtuna era în el, trăia acolo ca cel mai puternic și mai tiranic stimulent, îl determina să facă literatură chiar cînd nu pune muzicii sale titluri explicative. Finalul *Sonatei în fa minor, op. 56*, supranumită și *Appassionata*, este, de fapt, încă și mai îmbibat de stihinicul dezlănțuit cu furie, decât în *Pastorala*, unde ni se atrăgea atenția verbal asupra intențiilor evocatoare. Și chiar dacă Beethoven nu i-ar fi spus lui Schindler, în legătură cu această sonată, „citește *Furtuna* lui Shakespeare“, torentul sunetelor era, prin el însuși, neechivoc în ceea ce privește sensul său : urgia elementelor abătută asupra sufletului, care geme după ajutor. Grandoarea revoluției muzicale beethoveniene constă și în faptul de a fi făcut muzica în stare să exprime furtuna nemairecurgînd în mod exterior la literatură. Nu era însă o emancipare de literatură. Aceasta trăia de acum în sufletul muzicii, unită cu el, îmbrățișându-l, sugîndu-i pătimaș vlagă.

Ceea ce nu i-a împiedicat pe romantici să facă totuși apel, din belșug, la simbolul literar al furtunii. Muzica lor e literal-

mente dominată de acesta, numai că uneori intențiile lor sînt programatic explicitate, iar alteori — cînd pretind a mai face „muzică pură” — ele sînt subînțelese. Totodată furtuna lor, încă și mai interiorizată, lasă să se întrevadă, la lumina fulgerelor ei și în ecourile tunetelor ei, o realitate pe care Beethoven abia dacă o presimțise (deși trăia în el) : demonicul. Învîlburîndu-se stihinic, sufletul muzicii încearcă din ce în ce mai intens sentimentul demonicului. Cînd izbucnește furtuna, e un semn aproape infailibil că începe ceea ce Berlioz numea, în *Damnațiunea lui Faust*, „*la course aux Enfers*”. După imaginea furtunii din partea a treia a *Fantasticii* urmează, în modul cel mai logic, ca final al simfoniei, „noaptea de Sabat a vrăjitoarelor” cu sinistrele ei dănțuieli și procesiuni. Începîndu-și simfonia *Manfred* prin a ni-l arăta pe erou înconjurat de furtuni în Alpi, Ceaikovski o încheie cu descrierea împărăției subterane a lui Ahriman, unde Manfred își dă duhul înconjurat de bacanale drăcești. Dar demonizarea muzicii ca problemă filosofică și estetică este infinit mai complexă decît reiese din aceste referiri pe care ni le-a prilejuit înaintarea noastră prin furtunile muzicii. Vom încerca s-o contemplăm în următoarele meditații.

XXXVIII

Ispitirea Euterpei de către Lucifer

Demonismul este unul din „darurile“ făcute de literatură muzicii, în schimbul sufletului pe care aceasta din urmă consimțea să-l încredințeze scriitorului. Într-adevăr, pînă la Beethoven, începătorul literaturizării muzicii, nu se poate vorbi de prezența acelor forțe ale negației, tulburării și distrugerii, pe care le presupune noțiunea de demonism. Pînă să se impună Titanul, muzica era gîndită de făuritorii și iubitorii ei sub semnul angelicului, dominant chiar cînd peste sufletul lui Mozart se revarsă marile tristeți și dureroasele presimțiri din *quintetul cu clarinet* sau *Simfonia a patruzecoa*. Literaturizarea imaginației componistice și dezlănțuirea furtunii în sufletul muzicii sînt simultane cu apariția primelor umbre și rictusuri demonice pe chipul celei mai angelice dintre arte. Iar această triplă revoluționare a muzicii e cuprinsă și simbolizată de un singur nume : Beethoven. Unul din personajele cele mai stranii ale lui Werfel, muzicianul Mathis Fischböck, aprig tradiționalist, va spune : „În bas a intrat dracul ! Basul a încetat să mai fie o adevărată voce și s-a transformat într-un ... principiu al răului... Cel mai mare dintre belzebuți, Beethoven, a intervenit prompt și a izbutit să transpună în muzică vanitatea... persoanei sale.“

Categoria filosofică și estetică a „demonicului“ e mult mai complicată decît își închipuie cei ce fac uz curent de ea. Nu i se dezvăluie în toată limezimea nici chiar lui Goethe, cel prin care dracul și-a făcut apariția ca personaj literar în cultura europeană. Căci — cum remarcă Rudolf Steiner — în Mefistofeles sînt amestecate două entități antagonice, ceea ce-l lipsește pe ispitorul lui Faust de unitate interioară. Prin el sînt insuflate pasionalitatea și exaltarea, dar tot el calcă în picioare cu cinism orice pornire avîntată, punînd în loc minciuna, calculul rece, interesul inferior și egoist. Dacă Goethe ar fi avut o imagine clară a polarității demonicului, i-ar fi creat lui Faust un dublu conflict, și-ar fi așezat eroul între

Lucifer, care vine să sădească în el dorința frenetică, și *Ahriman*, care urmărește să-l smulgă omenescului și Spiritualului, iubirii și năzuinței, să-i învâpăieze intelectul și să-i înghețe inima. Ca să aibă o fizionomie bine conturată, Mefistofeles ar fi trebuit să fie înzestrat cu trăsături exclusiv ahrimanice (care, dealtfel, predomină în el) ; așa cum apare el la Goethe, identitatea sa este voalată de notele luciferice, cu care nu se poate contopi, așa cum nu se pot confunda poli Pământului, deși se află la capetele aceleiași axe.

Am făcut această paranteză pentru că numai în lumina unei asemenea distincții ne putem da seama de natura demonismului care, sub influența literaturii, pune la un moment dat stăpânire pe sufletul muzicii. Ispititorul Euterpei nu era Mefistofeles, a cărui esență rămîne eminent ahrimanică, și nici cel pe care personajul lui Werfel îl numea Belzebut, entitate de aceeași natură. Diavolul se înfățișa celei mai eterice dintre arte ca unul ai cărui „ochi mari și luminați / Lucesc adînc himeric / Ca două patimi fără saț / Și pline de-ntuneric“ (*Luceafărul*).

L-ați identificat, desigur. E fascinantul, tulburătorul, irezistibilul Lucifer, îngerul cel răzvrătit și nefericit. Ca demonism luciferic poate fi într-adevăr caracterizat curentul ce pătrunde odată cu Beethoven în viața intimă a muzicii, făcînd ca armonioasa și transparenta viziune clasică, forța sufletească și noblețea spirituală legată de ea, să fie inundate de valurile pasiunilor și neliniștilor mistuitoare. Aparența e cea mai spirituală cu putință. Avem chiar a face cu un spiritualism *non plus ultra*. De dragul himerelor sale, eroul muzicii romantice, acest absolutist al Spiritului, disprețuiește lumea pînă la a o urî, nu știe cum să se ascundă, cum să scape de ea. Dar cum Lucifer îi pune în față numai ținta amețitoare și, pe de altă parte, dezechilibrîndu-l psihic, îl lipsește de limpezimea cugetului și tăria inimii, avîntul eroului romantic va eșua — aproape fără excepție — în lamentabilă neputință. Aceasta e una din marile linii evolutive, în neconținută amplificare, de la Beethoven la Mahler.

Dar, deși antagonici, Lucifer și Ahriman rămîn totuși frați. Sînt, dacă vreți, frați dușmani. Există între ei un fel de colaborare întru a-și trece unul altuia victoria, în sensul pe care foarte pregnant îl caracterizează diavolul (așa cum îl vede Thomas Mann) în convorbirea cu Adrian Leverkühn, căruia

îi spune că iadul „îi lasă pe oaspeții săi să aleagă între răceala extremă și o căldură capabilă a topi granitul. Ei fug urlînd între aceste două stări ; de abia sînt într-una, că cealaltă le apare imediat ca o salvare divină“. Într-adevăr, așa este. Metafora ceaikovskiană este, din acest punct de vedere, de o precizie impresionantă. Ajuns pe piscul disperărilor sale, Manfred — eroul prin excelență luciferic — se vede stors de ultima vlagă interioară. Abandonîndu-se hăului de sub el, se rostogolește pînă în fundul Pămîntului, acolo unde domnește Ahriman. Și iată-l pe cel atras de imaginea ideală a Astarteei, nimerit în plină, stihinică orgie, a cărei nebună vîltoare nu va întîrzia să-l nimicească. Finalul simfoniei *Manfred* e simbolic și pentru destinul muzicii. Exact acum, la sfîrșit de secol, demonismul luciferic își încheie misiunea, cedînd locul mult mai redutabilului său frate, cel asupra căruia ne atrage atenția simbolul ahrimanic. Vom vedea, în următoarea meditație, care a fost modul său de a lua în stăpînire sufletul muzicii.

XXXIX

De ce coboară Manfred în împărăția lui Ahriman sau vizionarismul lui Ceaikovski

Frenezia și tragismul muzicii marcate de demonismul luciferic ating paroxismul la postromantici, adică, aproximativ, odată cu începutul secolului nostru. Se nascu atunci în mediile avangardiste o repulsie față de acest gen de lirism, ale cărui spectaculoase dezlănțuiri (mai ales de la Wagner încoace) fură privite ca manifestare de prost-gust. Celor ce încercau să revoluționeze limbajul muzical, problematica faustică și obsesiile satanice le apărură ca un moft, ca „literatură”, de care veritabilul muzician mare n-are a se ocupa. Tendința spre deliteraturizare, conturată în preajma primului război mondial, se confunda în cea mai mare măsură cu o voință foarte energică de eliberare din vîltoarea și criza luciferismului, adică — am putea spune — de desdemonizare. Să se termine cu pasionalitatea, cu exaltările și disperările care au transformat expresia muzicală în autobiografie indecentă și în anexă a literaturii! Muzica să redevină muzică, să fie adică, în primul rînd, severă și echilibrată construcție, cu punctul de reazem în ea însăși și ascultînd numai de logica structurii sonore! Și neoclasicismul stravinskian și hindemithian, apoi dodecafonismul schönbergian, iar după el punctualismul webernian traduseră în fapt aceste lozinci antiromantice, alungînd din muzică tot acel tumult care — la inspirația lui Lucifer — întunecase sublimele transparente de odinioară. Numai că odată cu acest tumult luciferic fu îndepărtat mai tot ce ținea de *sufletesc*, în sensul cel mai uman, mai generos al cuvîntului. E adevărat că muzica își redobîndise echilibrul formal, dar acesta era un echilibru fără viață, iar uneori de-a dreptul inuman în impasibilitatea și rigiditatea lui.

Ordinea speculativă și dictatorială introdusă în viața muzicii se extinse vertiginos la toți parametrii acesteia. Fenome-

nului i se dădu numele de serialism integral. Aceasta însemna că nici o porțiune a operei, nici un factor al limbajului nu putea rămîne în afara unui sistem unificator cu caracter totalitar. Iar cînd ultimul rest de lirism, de vibrație, de omenesc fu expulzat, cînd actul componistic deveni expresie a cerebralității pure, porțile sublimei împărății (care între timp încetase să mai fie sublimă) se deschiseră larg și un cor, alcătuit din voci răgușite și din voci stridente, își făcu auzită teribila chemare : „Să între mașinile !” Și un uruit din ce în ce mai asurzitor, pe lîngă care zgomotul tancurilor e melodios, pătrunse, neconținînd să se întetească, în această lume născută din armoniile cosmice. Facilitînd și stimulînd construcțiile speculative, ba impunîndu-se și ca mijloc de exprimare, aparate de tot felul se răspîndiră peste biet sufletul muzicii și făcură ca această artă, ce cîndva surîdea dumnezeiește, să capete paradoxala înfățișare de brută rafinată, al cărei sadism e abia mascat de rictusul disprețuitor, gata să se transforme în rînjit.

Iată însă definit, în esența lui, spiritul ahrimanic însuși. Pretinzînd a îndepărta din muzică demonismul, odată cu literatura și romantismul, compozitorul de orientare speculativ-scientistă nu făcea decît să favorizeze instaurarea unui alt demonism, mult mai cumplit. Îmi aduc aminte de o butadă a lui Baudelaire, care era însă mai mult decît o butadă : cea mai perfidă născocire a diavolului e să acrediteze ideea că nu există ! Ahriman, cu gîndirea lui inumană, implacabilă, strivitoare, a intrat în muzică ridiculizîndu-l pe Lucifer și pe cei care-l luau în serios. Nimicirea substanței romantice a muzicii s-a făcut nu în numele acelei spiritualități ai cărei exponenți erau Palestrina și Lasso, Bach și Mozart, ci în numele tehnicismului excesiv. Rafinamentul speculativ ahrimanic este pseudospiritual. Să nu ne inducă în eroare demagogia declarațiilor pe care le face în legătură cu puritatea și elevația intențiilor sale. Nu e decît diversiune aceluia obicei — devenit deja manieră — de a intitula compozițiile cu nevinovate denumiri geometrice și grecești : *Segmente*, *Configurații*, *Structuri*, *Accoripsis* etc. Este vâlul feciorelnic, ademenitor, pe care Ahriman și-l pune pe față pentru a-și masca hidoșenia și moartea din suflet.

Inspirându-se din Byron, Ceaikovski ni-l arată pe Manfred dîndu-și duhul în înfricoșătoarea împărăție, subpămîntească și subumană, a lui Ahriman. Dar finalul simfoniei sale are și o codă prin care viziunea byroniană este depășită. Din prăbușirea tragică, sumbru și grandios subliniată de către orchestră, se ridică pe neașteptate acordurile solemne, înălțătoare ale orgii care prevestesc o victorie și mai mare, posibilă tocmai prin tributul incomensurabilelor suferințe îndurate de sufletul pe care, după ce pusese stăpînire, Lucifer îl zvîrlise în împărăția lui Ahriman. Are un tîlc adînc discreditarea căreia atît de adeseori îi este obiect Ceaikovski în mediile moderniste. El a fost unul din cei care au crezut în Muzică și în învierea ei.

XL

Între „Hyperion“ și „Oedip“: o filosofie românească a muzicii

„Din chaos Doamne-am apărut
Și m-aș întoarce-n chaos...
Și din repaos m-am născut,
Mi-e sete de repaos.“

EMINESCU — *Luceafărul*

„...printre voci de izvoare de primă-
vară, eu voi păși senin către ceasul
din urmă și voi muri în plină lumină.“

ENESCU-FLEG — *Oedip*

Prin ce a compus, prin arta sa de interpret, prin întregul său fel de a fi și a trăi, Enescu ilustrează înțelegerea *românească* a ideii de muzică. Nu e vorba aici de ecoul folclorului în creația și estetica sa, ci de suprema cristalizare a sensibilității muzicale proprii neamului nostru. Cine, dintre străini, ar vrea să știe cum concep românii muzica, se va lămuri în mod profund doar întrebându-l pe Enescu. Iar acesta îi va spune că, pentru român, muzicalul înseamnă biruirea zbuciumului prin seninătate, sublimarea durerii în dor, rezolvarea dezbinării în armonioasă împăcare, în fine vâlul diafan al visului și contemplației, așternut peste realitățile întunecate care, în felul acesta, se văd brusc și miraculos transfigurate. Ține de felul nostru — românesc și enescian — de a înțelege muzica orice expresie sonoră a unei asemenea atitudini existențiale. Și ne este greu, dacă nu chiar cu neputință, să ne regăsim în acele opere care dau glas — în sonorități speculative și stridente — zonelor instinctuale întunecate, realismului dur, lucidității tăioase. A simți enescian muzica, adică în concordanță cu cele mai adânci coordonate ale ființei noastre etnice, presupune o atracție precumpănitoare spre stiluri ca cele ale lui Bach și Mozart, Fauré și Chausson, și o

anumită dificultate în a ne integra universului psiho-muzical al unui Schönberg, Webern sau Stravinski.

Dar viziunea enesciană contează pentru noi nu numai ca realizare muzicală de vîrf, ci și ca cea mai înaltă conștiință de sine a spiritualității românești. Nici în cugetarea discursivă, nici în poezie nu s-a ajuns la o *Weltanschauung* atît de completă, rotunjită, armonioasă, atît de magnific reprezentativă pentru sufletul românesc în ce are el mai nobil și permanent, ca în fenomenul enescian. Nu se poate, desigur, spune că filosofia lui Blaga și lumea poetică a lui Arghezi nu s-ar fi ridicat la sinteză și nu ne-ar exprima la rîndul lor. Nici unuia nu-i sînt însă caracteristice integritatea interioară, puritatea și strălucirea diamantină cu care opera enesciană luminează, din depărtări albastre, spațiul spiritual al acestui popor. Îi înțelege însemnătatea și măreția doar cel care, redescoperind izvorul unic și unificator al lucrurilor, nu mai face obișnuitele distincții între filosofie, poezie, muzică etc., ci e preocupat de o singură problemă: plenitudinea și pregnanța conștiinței spirituale de sine la care ajunge un popor — sau eventual un întreg continent — prin călăuzitorii săi iluminați și inspirați. Din acest punct de vedere putem spune că, deși nu manifesta vreo înclinare pentru gîndirea speculativă, Enescu este cugetătorul cel mai cuprinzător, mai adînc și mai înaripat al sufletului românesc. Este cugetător în acel sens pe care-l avea în vedere Schopenhauer cînd spunea că, dacă s-ar putea traduce prin cuvinte în mod amănunțit ceea ce spun sunetele unei compoziții muzicale, s-ar putea obține o explicare completă a lumii. Desigur că așa ceva, practic, nu se poate realiza și e bine că nu se poate. Această imposibilitate nu trebuie însă să ne facă să uităm exhaustiva și insondabil de profunda filosofie ascunsă în intimitatea muzicii și mai ales în tăcerile spre care ea ne îndeamnă — tăceri ale căror aripi, și numai ele, ne poartă spre tărîmurile de unde-și primesc inaudibil sugestiile marii Maeștri.

Ei bine, din această perspectivă înțeles, fenomenul enescian nu este altceva decît continuarea și desăvîrșirea acelui stadiu la care ajunsese conștiința de sine a spiritualității românești prin fenomenul eminescian. Întreaga ființă a marelui și martirizatului poet este ca un arc întins spre pacea, armonia, seninătatea pe care le simte ca singurele realități cu adevărat substanțiale pe lumea aceasta, ca pe unicul ideal spre care omul trebuie să năzuiască. Dar teribile stihii (cu totul altele

decît cele detectate de Călinescu în exegeza sa, pe cît de monumentală, pe atît de exterioară) l-au tras înapoi și în jos din sublimul său zbor spre tării, i-au acoperit cu nori grei firmanmentul spre care se îndrepta frenetic ca spre adevărata patrie, i-au deviat direcția cea justă și l-au expus celor mai primejdioase rătăcirii. Eminescu a putut deznădăjdui într-un mod care ne e atît de puțin propriu, deoarece a năzuit spre imposibilitatea rece a unei Nirvane care nu ține de universul nostru spiritual.

Ceea ce în gîndirea și simțirea eminesciană era dor chinuitor după zări albastre, suferință a imposibilității de a vedea înfăptuindu-se acest miraj, a devenit la Enescu împlinire, biruință, statornicire. Prin muzician, conștiința de sine a spiritului românesc se purifică și se consolidează. Nu sustrăgîndu-se suferinței, ci depășind-o și transfigurînd-o. Nu renunțînd la idealul detașării sublime, ci umanizîndu-l, umplîndu-l de cea mai vibrantă simpatie și duioșie. Pentru ca să se realizeze pe deplin, Hyperion a trebuit să mai coboare o dată și să sufere și mai cumplit decît suferise din cauza Cătălinei. În această reîncarnare a sa el a purtat numele — străvechi și mereu modern — al lui Oedip.

XLI

**Muzica i-ar putea face pe oameni mai buni,
dacă ei ar lăsa-o să lucreze în sufletul lor.**

Îți manifesti prin aplauze o bucurie, o recunoștință a căror calitate umană e deasupra oricărei îndoieli. Întrebatu-te-ai însă vreodată dacă ele sînt percepute ca atare, — pe lângă dirijorul sau pianistul cărora ropotele din sală le fac o prea vizibilă plăcere — și de sufletul Muzicii care ți se adresează prin ei? Pe față ți s-a așternut nedumerire: „Ce suflet al Muzicii?“, îți vine pe buze întrebarea: „Ce fantasmagorie mai e și asta?“ Și totuși, nu există interpret care, oricît s-ar iubi pe sine (ceea ce e cît se poate de curent), să nu spună: „Eu slujesc Muzica“ și să nu se pronunțe dezaprobator asupra acelor colegi care, preocupați mai mult de gloria lor personală decît de misiunea lor, „nu slujesc muzica“. Dar dacă toți — inclusiv cei vizați de această dezaprobare — pretind că o slujesc, înseamnă că Muzica trebuie să fie o realitate vie, o entitate spirituală, căci nu poți venera o idee abstractă, fără viață. Numai profanii sau cei cu sufletul pervertit pot lua drept „muzică“ elucubrații sonore de felul celor atît de frecvente azi, care, din punct de vedere spiritual, țin de realitatea opusă, de „anti-muzică“. Cel care, parcurgînd multitudinea experiențelor muzicale ale veacurilor, și-a păstrat nealterată simplitatea originară a sufletului, acela știe că Muzica este — metaforic vorbind — o Ființă cu o fizionomie spirituală definită, pe care n-o poți confunda cu antipodul ei, chiar cînd apare desfigurată, cum tot mai des se întîmplă de la romantici încoace. Intuiția că sînt „slujitorii muzicii“, proprie mai tuturor interpretilor, e nu numai justă, dar de o adîncime de care puțini își dau seama. Prin ceea ce fac ei, dar în primul rînd prin ceea ce revelează ea compozitorului (care — cum era cazul lui Beethoven — poate privi această revelație ca o poruncă), Muzica trimite neconștient spre om mesaje dătătoare de uriașe forțe lăuntrice. Acesta e dealtfel și cel mai sigur semn după care poate fi recunoscută: dacă, în timp ce o asculți, te simți ridicat deasupra condiției tale obișnuite, capabil să înțelegi

și să iubești mai mult decît înainte, înseamnă că *este ea*, tot ce te apasă și te umple de neliniști provenind nu de la ea, ci de la contrariul ei. Numai că aceste forțe pe care Muzica le depune în noi sînt germenii : ei trebuie să încolțească și nu pot încolți decît dacă-i îngropăm în sufletul nostru, iar această „însămînțare“ *sui generis* are loc numai atunci cînd prelungim — printr-o fermă păstrare a tăcerii interioare — elevația spre care am fost purtați pe aripile muzicii. Pentru ca acțiunea acestora din potențială să devină reală în noi, trebuie deci să devenim capabili a ne menține *singuri* la înălțimea pe care ea ne-a ajutat să ajungem. Și nu există alt mijloc pentru o astfel de statornicire a noastră întru elevație, decît să lăsăm Muzica, după ce a tăcut în afara noastră, să răsunе amplu în spațiile noastre lăuntrice, ca o majestuoasă pedală de orgă. Sînt extrem de importante clipele ce urmează audiției propriu-zise, de ele depinzînd în *mod decisiv* acțiunea muzicii în noi, și totuși cît de ignorată este această importanță a lor ! N-ar trebui nimeni să se mire că, deși viața muzicală a omenirii a căpătat o amploare fără precedent, oamenii nu se arată a fi devenit mai buni. Muzica i-ar putea într-adevăr face mai buni, infinit mai buni, dar ei n-o lasă să lucreze în sufletul lor, căci nu vor sau nu știu să păstreze, să „însămînțeze“, să lase să lucreze în ei germenii dătători de putere și iubire. Aproape că nu mai e nevoie să vorbesc despre rolul negativ al aplauzelor : ele curmă brusc și brutal acțiunea muzicii în plină desfășurare în noi, smulgîndu-ne tăcerii lăuntrice în care ar fi trebuit să-i urmărim ecourile (în ele dîndu-ni-se de fapt dezlegarea marelui mister al muzicii). Nu doresc cîtuși de puțin să discreditez aplauzele, căci știu din ce izvor curat țînesc, și nici nu-mi imaginez — donquijotesc — că reflecții ca acestea ar putea influența cu ceva o tradiție seculară. Adevărul trebuie spus, însă, chiar dacă nu devine normă de acțiune practică. Ropotele de ovații nu Muzicii i se adresează, ci celor care au mijlocit accesul ei în noi. Poate dori aplauzele interpretul care vede în ele certificatul măiestriei sale, dar nu Muzica, al cărei „interes“ este tocmai la polul opus aplauzelor ; ea ne vrea tăcuți, în reculegere, altminteri rămînînd aidoma semîntelor căzute pe piatră : nu poate încolți în noi. Compozitorul, aflat prin condiția sa mai aproape de Muzică decît interpretul, a intuit într-o mare măsură acest deziderat intim al celei ce-l inspiră. Cum reiese dintr-o celebră scrisoare, anu-

mite părți din *Flautul fermecat* Mozart le compunea conștient că la o asemenea muzică ar fi profanator să se aplaude. Pe vremea lui Wagner, și multă vreme după aceea, la reprezentarea lui *Parsifal*, aplauzele erau interzise. Iar Debussy, pentru a ne face să ne dăm seama cât de penibile sînt marile triumfuri din sălile de concert, ne recomanda să ne întrebăm : îi vine cuiva în minte să aplaude un răsărit de soare ? Dar simbolul cel mai impresionant, al contopirii compozitorului cu Muzica și cu exigențele ei, ni-l oferă Beethoven, la prima audiție a *Simfoniei a noua*, pe care o dirija ; din ovațiile asurzitoare ale sălii marele surd nu mai auzea absolut nimic. Mi se va răspunde : „Dar cât suferea el !...” Și atunci eu voi întreba : Unde stă scris că slujirea Muzicii ar trebui să însemne altceva ?

XLII

Cînd vine în fața publicului său,
interpretul săvîrșește,
în numele Muzicii și spre gloria ei,
o ofrandă muzicală

Cînd cei entuziasmați din sala de concert sau operă fac să se dezlănțuie freneticul, insistentul, irezistibilul lor „bis !”, ei își manifestă, neîndoios, o simpatie care nu-l poate lăsa indiferent nici chiar pe artistul cel mai integru. Dar apoi, după ce concertului de Beethoven i-au urmat cele două, trei, patru „suplimente” destinate a potoli foamea de lup a melomanului, ovaționatul, dacă e un veritabil muzician — adică dacă iubește Muzica mai mult decît cariera — nu poate să se sustragă melancoliei care însoțește totdeauna, ca o umbră, asemenea triumfuri. O melancolie de felul celei întipărită de Michelangelo pe chipul *Învîingătorului* său, care, deși cu piciorul pe vrăjmașul de moarte, nu se poate bucura de biruința sa. La capătul unui efort încununat de succes, muzicianul trăiește și el experiența interioară a eroului lui Michelangelo. Într-adevăr, dificultățile cu care are de luptat, rezistențele pe care trebuie să le sfarme, se ridică în fața lui ai-doma unui vrăjmaș. Iar cînd, cu ajutorul inspirației, reușește să-l doboare, victoria sa își găsește suprema ratificare prin dezlănțuirea exultantului strigăt-dorință : „BIS !” Răspunsul său este mai totdeauna generos și aureolat de fericirea — atît de umană, atît de firească — a operei magnific încheiate. Fericire de o clipă însă, căci, de îndată ce s-a retras în singurătatea sa, se va destăinui așa celuiilalt din el :

— „Încă o dată m-am lăsat cuprins de beție. Încă o dată mi-am putut închipui că, bisîndu-mă, îmi arată iubirea lor pentru muzică și pentru mine ca reprezentant al ei, cînd, de fapt, în bisul lor țipa iubirea pentru plăcere. Îi încîntase ceea ce auziseră și, dorind să-și prelungească încîntarea, cereau încă ceva pe deasupra : exact așa cum ceri la masă cînd savoarea bucatelor îți atîță lăcomia latentă. Au înțeles ei cu adevărat

de ce le-am cîntat, ce le-a spus Beethoven prin mine? O, dacă ar ajunge să-și dea seama că bucuria muzicii este de cu totul altă natură decît desfătarea gastronomică și că deci din ea trebuie să îșnească o altă reacție decît trivialul „mai vreau“! Cînd vine în fața publicului său, interpretul săvîrșește, în numele Muzicii și spre gloria ei, un act de cutremurătoare solemnitate. S-ar putea spune (întrebuinînd cuvintele lui Bach) că este o „ofrandă muzicală“ — *ein musikalisches Opfer* — pe parcursul căreia dăruiește tot ce e mai pur în el. Și ce reacție poate fi mai adecvată — dacă o asemenea ofrandă a făcut ca în inimi să se aprindă flăcări — decît aceea a unei gratitudini tăcute și interiorizate, singura compatibilă cu un sentiment autentic, înalt, copleșitor. Iubirea se exteriorizează în cuvinte mari doar atunci cînd e șubredă, superficială și nesigură de sine. Or nouă, muzicienilor, ni se oferă nu numai aceste cuvinte mari care sînt aplauzele, dar și acel „mai vreau“ care dezvăluie adevărata esență a aplauzelor. Totdeauna după ce cînt bisurile, am sentimentul umilitor că mi s-a smuls cu forța un plus de satisfacție. S-ar putea zice că unii vin la concert sau la operă cu o stare de spirit mai mult comercială decît artistică: să obțină pentru același bilet de intrare o cantitate cît mai mare cu putință de euforie. Și e suficient să fie cîtiva, ca să impună brutal lăcomia lor întregii săli. Aceștia nu-și dau seama că prin ceea ce ne cer își dăunează în primul rînd lor înșiși, căci anulează instantaneu efectul muzicii în suflet; ei ne dăunează nu mai puțin și nouă, celor care, după ce am oficiat pe podium, avem nevoie de reculegerea necesară reintrării nedureroase în noi înșine. Dar bis-ul acesta contrazice nu numai adevăratul sentiment artistic, ci și cea mai elementară logică. Dacă muzica ți-a plăcut, înseamnă că ai înțeles-o. Iar cel ce a înțeles, nu mai are nevoie de altceva: preocuparea lui va fi ca din clipa aceasta să păstreze cît mai cu grijă, la adăpostul tăcerii interioare, mesajul primit, să mediteze asupra lui, să trăiască sub semnul lui. Într-o singură situație ar fi justificat bisul: aceea în care se vedea pus Beethoven cînd Schindler, nedumerit, îl întreba ce a vrut să spună în *Appassionata*, pe care compozitorul tocmai i-o cîntase.

Atunci Beethoven se așeză din nou la pian și cântă încă o dată întreaga sonată. După care adăugă : Asta am vrut să spun. Dacă ar vrea deci să fie logic, melomanul ar trebui să biseze muzica pe care n-o înțelege, pe care n-a putut-o îndrăgi. De aceasta însă el nu știe cum să fugă (atunci când îi lipsește curajul de a o fluiera...). Veni-va, oare, timpul când ofrandei noastre muzicale i se va răspunde prin valuri copleșitoare de recunoștință mută ?

Puțini muzicieni se vor recunoaște desigur în acest monolog. Dar sînt oare mulți cei care au înțeles — și nu numai cu capul, dar și cu inima — că slujirea muzicii înseamnă renunțare la sine ?

XLIII

Are ceva de suferit

ascultarea muzicii prin intervenția tehnicii
ca mijlocitoare între interpret și public?

A fost o vreme când mari muzicieni — printre care și Enescu — denunțau ca falsificator și antiartistic procedeul înregistrării pe disc sau bandă. Această intervenție a tehnicii, spuneau ei, văduvește interpretarea de autenticitate, oferă o imagine artificială și neînsuflețită a muzicii (de unde numele disprețuitor de „muzică în conserve“, dat înregistrărilor), denaturează relația dintre public și interpret, care trebuie să fie o relație a contactului nemijlocit. Iată însă că, pînă la urmă, renunțară la împotrivirea lor. Chiar continuînd să considere că prin înregistrare se pierde ceva din conținutul viu al muzicii, toți marii interpreți ai timpului nostru acceptară să-și lase arta captată și materialmente imortalizată. După ce o viață întreagă nu încetase a se eschiva solicitărilor de acest fel (ceea ce a lipsit posteritatea de imaginea măiestriei sale din epoca apogeului), Enescu îngăduia — și intuiesc aici un prea tîrziu regret — ca discul să fixeze nobilul patetism cu care, uzînd de ultimele puteri, știa să re-creeze sonatele și partitele lui Bach. Cît despre cei ce nu sînt decît compozitori, aceștia nu numai că n-au adus obiecții ideii de înregistrare, dar au susținut-o ca pe un mijloc de-a dreptul providențial de a rezolva străvechea problemă a izolării și ignorării lor. A nu fi cunoscut de cei mulți — căroră din adîncul inimii și dintotdeauna li s-a adresat, cu o sinceră dorință de fraternizare sub semnul idealului — a fost de veacuri o pricină de adîncă suferință pentru compozitor. Ce teribilă dramă trebuie să fi însemnat pentru Schubert sau Bruckner imposibilitatea de a-și auzi răsunînd într-o sală de concert cvasitotalitatea simfoniilor lor! În același timp, ce eveniment grandios era altă dată pentru compozitor să-și poată auzi măcar o dată lucrarea „pe viu“, organizarea unei prime audiții fiind pe atunci un proces de ale cărui dificultăți și complicații nu-și poate da seama compozitorul modern, acest răsfățat al orchestrelor și studiourilor. Să ni-l imaginăm pe Mahler îmbarcîndu-se la

New York pentru a se duce să organizeze la München — unde aveau să i se opună atâtea obstacole — prima audiție a *Simfoniei a opta*, „a celor o mie“, în vederea căreia un lăcaș special urma să fie amenajat. Efort care i-a zdruncinat considerabil sănătatea, lipsindu-l de puterea cu care s-ar mai fi luptat să-și audă și următoarele două lucrări — *Cîntecul Pămîntului* și *Simfonia a noua*; pe acestea nu le-a mai putut auzi, și n-avem nici un motiv să ne îndoim că a plecat de aici cu imensa tristețe de a nu fi putut asista la „crearea“ interpretativă a acestor două opere de sumbră culminație. În fața largii iradierii pe care i-o permit discul și banda — iradiere ce se extinde, spectacular, la întreaga planetă —, compozitorul a uitat cu desăvîrșire orice obiecție ce putea fi adusă tehnicii înregistrărilor. Dimpotrivă, grație acesteia el vede împlinindu-i-se un vis secular: acela ca mesajul să biruie spațiul și să ajungă la inimile tuturor.

Așadar, interpretul s-a lăsat convins, iar compozitorul nici măcar n-a trebuit convins, înregistrarea venind în întâmpinarea celor mai intime aspirații ale sale. Mai rămîne să fie întrebare cel de-al treilea factor al fenomenului muzical, și de fapt cel decisiv: ascultătorul. Are ceva de suferit ascultarea muzicii de pe urma acestei intervenții a tehnicii ca mijlocitoare între interpret și public? Dacă e să deslușim răspunsul acestuia din interesul masiv și mereu crescînd pentru muzica înregistrată, atunci acest răspuns ni se va impune ca un foarte răspicat NU. Ține, într-adevăr, de iluzie părerea că muzica înregistrată ar avea în auditor un răsunet mai mic decît „muzica vie“. Bineînțeles că, atunci cînd mi se oferă posibilitatea să-l aud pe Karajan „pe viu“, voi fi fericit s-o fac; atunci însă cînd am de ales între o simfonie beethoveniană „executată“ pe viu de o mediocritate și una într-o „cutie de conserve“ cu marca Herbert von Karajan, mă voi îndrepta fără ezitare spre aceasta din urmă. Nu subapreciez cîtuși de puțin importanța contactului viu cu orchestra, dar esențialul rămîne totuși sentimentul trezit în noi de mesajul pe care *compozitorul inspirat* l-a închis pentru eternitate în sunete și pe care numai interpretarea, la rîndul ei inspirată (indiferent dacă ni se adresează

de pe podium sau de pe disc), îl poate dezvălui. Pe de altă parte, o audiție în condiții care să favorizeze detașarea și interiorizarea celui ce ascultă (condiții foarte incomplet realizate într-o sală de concert) și mai ales să-l scutească de obligația atât de păgubitoare pentru suflet a aplauzelor — o asemenea audiție este mult mai aproape de idealul marilor compozitori: „de la inimă la inimă“ (Beethoven). Nu, pickupul sau magnetofonul — puse în slujba unor necesități spirituale profunde — nu sînt deloc o primejdie pentru destinul muzicii în epoca noastră. Prevăd întrebarea: „Dar sălile de concert din ce în ce mai puțin frecventate, nu vădesc o primejdie, și încă una foarte concretă?“ — Va fi tema următoarei meditații.

XLIV

Golirea sălilor de concert ca formă a luptei publicului împotriva mediocrității

Cum s-ar putea ajunge ca, în crearea muzicii, interesul personal (legat de obicei de goana deșartă după glorie exterioară) să-și spună cât mai puțin cuvântul, pentru ca, în felul acesta, muzica să devină cât mai mult expresia unei atitudini — etic vorbind — dezinteresate ?

Problema poate fi abordată din numeroase direcții. În meditația de față mă voi apropia de ea venind dinspre acest impunător fenomen care este interesul de masă pentru muzica înregistrată. Corolarul lui e binecunoscut : scăderea vertiginoasă a publicului în sălile de concert. Nu este aceasta o ofensivă sumbru-prevestitoare a „muzicii în conserve” împotriva „muzicii vii” ?

La o examinare ceva mai atentă, nu poți să nu-ți dai seama că, pretutindeni în lume, manifestările concertistice la care publicul se împrumutează sînt cele ce se desfășoară sub semnul mediocrității (pe care — chiar și cînd e „aurită” — ascultătorul tot o detectează, fie el cât de neinstruit). Nu e deloc caracteristic — sau cel puțin încă n-a devenit — ca unui artist autentic, elocvent, publicul să-i răspundă cu indiferență. Și nici măcar nu-i nevoie să aibă un nume foarte ilustru, sau să fie un străin aureolat. Ce se ascunde, deci, îndărătul interesului crescînd pentru înregistrări ? Nicidecum refuzul contactului cu „muzica vie”, ci o sporire de bun augur a exigenței, la școala imprimărilor de calitate. Din acest unghi privită, marea extindere a mijloacelor electromagnetice de reproducere a muzicii naște în noi și speranța unei înnobilări a vieții muzicale, atît de banalizate. Golirea progresivă a sălilor : iată o pașnică, dar foarte eficientă formă a luptei împotriva mediocrității. Publicul vrea să audă interpretări la nivelul celor pe care i le oferă discul (fie el și ieșit din teascurile Electrecordului...).

Înregistrarea este, însă, o excelentă școală și pentru muzicianul interpret — firește, dacă acesta îi înțelege lecția. Ea îl învață să cînte nepreocupat de succesul exterior și imediat, să-și conceapă publicul ca pe un partener ideal și invizibil, dacă vreți chiar sub semnul eternității, să-și scoată din propriile-i adîncuri lăuntrice imboldul însuflețitor pe care i l-ar fi dat contactul nemijlocit cu o sală plină. Acestea sînt însă, pentru interpret, tot atîtea prilejuri de a-și *spiritualiza* arta, ceea ce e sinonim cu înălțarea ei calitativă. Pretind unii : „Cutare interpretare sună pe disc atît de frumos deoarece a intervenit măiestria tehnică a inginerului de sunet“. Desigur că acesta din urmă poate să curețe, să șlefuiască, să amplifice, dar genial să fie el și nu va putea face din Nae Cutărică un Bruno Walter. O înregistrare sună adesea mai convingător decît o interpretare „pe viu“, deoarece în studio acționează alte forțe stimulatoare decît în sala de concert, acele forțe care infuzează interpretării un curent de mai înaltă spiritualitate. Cînd nu se adresează unei anumite săli de la care așteaptă o anumită reacție, muzicianul e incomparabil mai aproape (și nu acesta trebuie să-i fie oare țelul ?) de starea de spirit a celui care a compus opera. Căci acesta din urmă — dacă e un veritabil compozitor — stă de vorbă, în singurătatea lui inspirată, cu umanitatea întreagă, cu un public ideal, pe care-l simte apropiat inimii sale în ciuda faptului că nu-l vede (așa ne explicăm de ce compozitorii n-au obiectat niciodată împotriva înregistrărilor : acestea le apăreau mai fidele mesajului lor decît manifestările concertistice unde strălucirea exterioară a interpretului face adesea să se uite meritele compozitorului...). Din nefericire, începe să prindă contur în zilele noastre un alt fenomen care este într-adevăr îngrijorător. Nerăbdător să ajungă cunoscut și recunoscut, compozitorul modern se arată din ce în ce mai puțin apt pentru acel dialog spiritualizat pe care-l poartă toți marii maeștri cu umanitatea și eternitatea. El are în vedere din ce în ce mai des publicul de la cutare festival de muzică contemporană, juriul cutărui concurs și alte asemenea adrese precise. Stingherit de către interpret, a cărui intervenție mijlocitoare cere un anumit timp, nu ezită să-l dea laoparte, recurgînd la aparatele elec-

tronice ale căror combinații sonore înregistrate pe bandă tind să se substituie compoziției de tip clasic. O asemenea bandă se poate multiplica la infinit, poate circula rapid, poate fi oriunde și oricând prezentată. Muzica de laborator exprimă nu atît o platonică necesitate experimentală, cît o aprigă sete de parvenire și afișare. Golirea sălilor și concurența înregistrărilor vor face ca interpretarea să devină moralmente dezinteresată și artisticește mai pură. Ar fi trist ca tocmai acum compozitorul să-și renege nobilele tradiții, comportîndu-se ca sclav al unei mentalități carieriste care jignește memoria lui Mozart, Schubert, Bruckner, acești sfinți ai calendarului muzical.

Secolul XVIII cunoaște prima cristalizare și mare înflorire a două genuri care aveau să înrîurească într-un mod hotărîtor destinele muzicii : concertul și opera. Prin ele începe să se afirme muzicianul interpret ca individualitate strălucitoare și seducătoare. Inutil să mai evocăm șirul splendorilor care s-au revărsat în viața muzicală a Europei după ce Vivaldi și Bach și-au scris concertele lor, după ce Pergolesi și Gluck au creat modelele operei bufe și ale celei serioase : le cunoaște orice meloman, căci din ele — aproape cu exclusivitate — este alcătuită sfera valorilor muzicale de circulație curentă.

Ceea ce se știe însă mai puțin, este că aceste splendori au slujit drept ademenitor cal troian unei mentalități profund ostile acestei expresii a măzuinței omului spre autodepășire și spre desmărginire, care este Muzica. Aceasta apăruse în Europa și se dezvoltase profesional mai bine de o jumătate de mileniu, afirmînd primatul obiectivității, totalității, generalului asupra a tot ce ține de individual, particular, personal. Mesajul ei, idealul ei constau tocmai în exprimarea omului care s-a biruit pe sine în ce are el limitat, și mai ales în egoismul său, și ajungînd astfel să descopere în intimitatea sa o lumină de neînchipuit pentru o fire narcisică. Aceasta este sursa acelei blînde și reconfortante străluciri pe care o iradiază vechiul gregorian, mesele, motetele și madrigalele maeștrilor Renașterii, primele opere — cele ale lui Monteverdi — din care nu ne întîmpină încă gargarismele „bel-canto“-ului, concertele „grossi“ ale lui Vivaldi, Corelli, Bach, în care elementele solistice sînt atît de discrete și subordonate disciplinei ansamblului. Chiar cînd e concepută solistic — cum e cazul sonatelor lui Scarlatti sau al *Clavecinului bine temperat* —, muzicii din acele vremuri îi este cu desăvîrșire străină ideea autoetălării interpretului, care trebuie să smulgă publicului entuziasmul și ovațiile prin intensitatea expresiei și performanța tehnică.

Numai spre sfârșitul secolului XVIII începe să se contureze pentru Muzică această direcție spre care o invita trecerea interpretului solist pe primul-plan.

Aureolarea individualității a viciat însă adânc sufletul Muzicii și pe cel al muzicianului. Însă pe Bach ispita gloriei personale putea să-l lase indiferent. Pentru faptul de a fi fost ignorat de contemporani el n-a suferit deloc. Dacă a suferit din ceva, a fost poate numai din cauză că moartea — pe care o chema cu atîta dor — întîrzia să vină. Nici lui Mozart aplauzele nu-i prea fac plăcere, deși năzuința spre realizarea de sine avea în cazul lui un caracter mai pasionat. Cu Beethoven însă dorința afirmării spectaculoase și aducătoare de glorie se revarsă irezistibil în lumea muzicii. Ceea ce am arătat a fi mesajul, misiunea, idealul acesteia, fu invadat de preocuparea pentru „stil“, pentru originalitate, pentru efect. Spiritualitatea se văzu din ce în ce mai falsificată în autenticitatea ei, iar rostul superior al muzicii fu înlocuit prin altele mărunte, cu caracter autobiografic, comercial, experimental etc. Calea slujirii impersonale fu abandonată în favoarea personalității, al cărei cult îl inaugurase cu atîta exaltare Beethoven. Continuăm să trăim sub acest semn al individualismului exacerb.

Nu pentru a nega magnificele valori create de romantici, postromantici și expresioniști fac aceste considerațiuni, ci pentru a reaminti — fiind pe cale să se uite — sensul originar al muzicii, fundamentala ei rațiune de existență. Mă uit — ca profesor — de ani și ani la toți tinerii care-și reclamă accesul la cariera de muzicieni. Aproape nici unul care să pornească la drum cu gîndul de a sluji *cît mai din umbră* Muzica și interesele ei majore. Fiecare începe prin a se visa pe culmi de slavă, incomparabil, înconjurat de admirația prosternată a contemporanilor. Fiecare se ia în considerație în primul rînd pe sine, căci fiecare vede muzica doar ca emanație a strădaniilor lui personale, nu ca ființă reală, vie, de sine stătătoare, ce trebuie sacerdotal slujită. De aici puzderia de școli și școlișoare ale modernismului, în cadrul căruia atomizarea individualistă a muzicii a atins deja ultima limită posibilă. Alergînd după o formulă personală și după iluzoria glorie a unicității, ce au cules însă? Ignorarea lor totală de către epocă. Condiția compozitorului modern este extrem de dureroasă, este chiar tragică. Dar ea poate fi și purificatoare. Indiferența ce

i se arată de către public, poate să constituie pentru el o nesferată școală a uitării de sine și biruirii orgoliului, pentru ca să se poată astfel reîntîlni cu izvoarele eterne ale Muzicii.

Mult mai anevoioasă și de durată va fi reeducarea interpretului. Căci în marea majoritate a cazurilor, acesta este robul unui repertoriu impregnat în modul cel mai intim de spiritul individualismului. Ceea ce învață să cînte viitorul interpret în anii săi de școală este cu precădere acea muzică prin care va străluci El și care trebuie să-l servească pe El, alesul muzelor, răsfățatul publicului, cumularul tuturor drepturilor și privilegiilor. De aici goana — întru care încă de pe băncile școlii se antrenează — după întîietatea personală; de aici, uneori, lipsa sa de scrupule în alegerea mijloacelor pentru atingerea țintei, de aici suferințele sale otrăvite cînd viața nu vrea să-i satisfacă ambițiile. Istoria socială a dovedit posibilitatea lichidării exploatării și concurenței. Fi-va oare Muzica eliberată și ea, încă o dată, de exploatarea celor care zic că o slujesc precum și de concurența dintre ei?

XLVI

De ce îi este atât de greu artistului
să înțeleagă că gloria cea adevărată
vine aceluia care nu o caută

„Nu s-ar putea oare ca amorul-propriu
să joace un rol mai mic... iar dragos-
tea dezinteresată pentru artă un rol
mai mare? Ce bine ar fi, ce frumos
ar fi!”

GEORGE ENESCU

L-am întâlnit pe prietenul meu, violonistul, cu care
am avut discuția de mai jos, la recitalul dat în timpul „Festi-
valului Enescu” de către Szeryng. Aplauda frenetic. În pauză
l-am întrebat :

— Ce-ar fi să scrii un articol despre acest concert? Un
violonist despre un confrate al său — ce poate fi mai inte-
resant?

— Nu, dragul meu, n-am să scriu. Adresați-vă celui ce a
binevoit să mă critice luna trecută în gazeta pe care o repre-
zinți. E mai competent...

Sublinie cu o solemnitate simbolică ultimele cuvinte, con-
ținând pe un efect zdrobitor. A trebuit să-l dezamăgesc pe bunul
meu prieten, violonistul. Nu era nimic senzațional, nimic neaș-
teptat în această criză de orgoliu. Cu numai câteva zile înainte,
un apreciat pianist îmi dăduse o replică asemănătoare când îi
propusesem să scrie despre recitalul lui Ciccolini, iar un talen-
tat și încă tânăr dirijor care voiajează mult în Europa refu-
zase categoric a colabora cu presa, sub motivul că aceasta nu
oglindește, în toată deplinătatea lor, succesele lui din țară și
de peste hotare (deși, după câte știu eu, este greu de găsit
printre tinerii dirijori vreun altul asupra căruia să se fi re-
vărsat atâtea ditirambe).

— Dacă nu scrii, nu scrii. Voi recurge la criticul pe care
mi l-ai indicat. Malițiozitatea ta mi se pare însă inutilă și
nedemnă de un artist.

— Dacă mi s-a declarat război, continuă el țeapăn, nu pot să nu pun mîna pe arme.

— Belicoasă terminologie ! Să mai aibă oare credit barbara prejudecată despre antagonismul dintre critic și artist ? Este poate momentul să înțeleagă, și unul și celălalt, că singura relație normală între ei este aceea a prieteniei. Ce rost mai are să afirmăm răsunător cu toate prilejurile că muzica îi înfrățește pe oameni, dacă tocmai cei care o slujesc nu sînt de acord ? Hai să fim prieteni, și atunci nu numai binele, dar și nemulțumirile pe care le vom spune de la inimă la inimă vor fi primite ca un lucru firesc de către fiecare. Cred că există condiții pentru o asemenea prietenie. Critica noastră nu e grozavă, dar atît cît se face este animată de bunăvoință. A încerca să-l jignească pe artist, nu este ceva tipic pentru ea. Tu, mai ales, n-ai de ce să te plîngi. Puțini au fost înconjurați de atîta admirație și recunoaștere. Să însemne, oare, asta pentru critici obligativitatea de a-ți cînta veșnic osanale și de a nu crîcni un cuvînt dacă, de pildă, constată că repertoriul tău continuă să rămîna foarte limitat ?

— Cum, chiar și tu... ?

— Da, chiar și eu... Ce găsești grav în asta ?

— E nespus de grav ! Voi, criticii, v-ați coalizat împotriva unora dintre noi, nu ne iubiți, nu ne înțelegeți. De abia așteptați să apărem unii pe scenă, ca să vă descărcați veninul prin condei.

— Formidabil ! Și noi, bieții critici, care ne reproșăm toată ziua, reciproc, insuficiența combativității... Spune-mi, însă, te rog, cum se manifestă această conspirație a criticii ?

— În primul rînd prin faptul că ne subapreciază munca. Se scrie covîrșitor de mult despre muzica prezentată, iar interpretării noastre i se consacră cîteva rîndulețe convenționale.

— Ai dreptate, cînd sînt doar convenționale nu e bine (deși unii dintre voi sînteți avizi tocmai după clasicele complimente ale criticii saloনারde !), dar nu găsesc nimic rău în aceea că se pune accentul pe muzică, pe mesajul compozitorului. Nu acesta este oare esențialul ? Și rațiunea ta de existență nu constă în transmiterea cît mai fidelă a acestui mesaj ?

— Uii că de interpreți depinde soarta compozitorului, recunoașterea lui. Ce s-ar întîmpla dacă n-am fi noi ? Muzica ar rămîne o literă moartă, îngropată în paginile partiturilor.

— Stimabile, cînd săvîrşeşti o faptă nobilă dintr-o convingere profundă, nu strigi. O strigă doar cei care o săvîrşesc pentru a atrage atenţia asupra lor. Şi, trebuie să recunoşti, de multe ori strălucirea personală vă preocupă, pe unii, mai mult decît ceea ce Enescu numea „slujirea dezinteresată a muzicii“.

— Greşeşti, bănuind vanitate sau infatuare îndărătul spuselor mele. Sînt numai conştient de ceea ce reprezintă arta mea : muzica nu capătă viaţă decît trecută prin sufletul, înţelegerea, instrumentul meu.

— Într-adevăr, fără voi muzica n-ar putea ajunge la inima ascultătorului, ceea ce nu înseamnă că muzica vă rămîne cu ceva datoare. Dator este în permanenţă interpretul faţă de ea, căci doar muzica îi justifică existenţa, şi acest lucru păreţi a-l uita unii, cînd o obligaţi să vă servească propria glorie, cînd nu ezitaţi să faceţi concesii gustului facil pentru a auzi dezlănţuindu-se în jurul vostru ropotul aplauzelor furtunoase. Sînt interpreţi care se călăuzesc în alcătuirea repertoriului lor după un criteriu mai mult comercial decît muzical : ori aleg piesele al căror succes este incontestabil, ori se dau peste cap să descopere ceva ce nu există în repertoriul colegilor, mizînd în acest caz pe efectul apariţiei senzaţionale. Are dreptate să se supere interpretul cînd criticul îi trece sub tăcere realizarea, dar, din păcate, el se supără nu pentru că s-a tăcut despre muzica lui Bartók sau Prokofiev cîntată de el, ci pentru că nu s-a scris că el, marele pianist X, sau marele violonist Y, l-a cîntat pe Bartók sau Prokofiev. Această dorinţă de a vă autoetala, de a străluci pe seama muzicii, de a vă împinge micul Eu pe primul-plan, vă roade pe unii dintre voi în chip bolnăvicios. De aici complexe, crize, obsesii şi altele asemănătoare. Nu înţeleg, apoi, de ce pe unii dintre voi vă urmăreşte atît de tiranic gîndul la felul cum se scrie despre concertele voastre. Sînteţi, oare, atît de naivi încît să credeţi că gloria vă va aduce-o comentariul cutărui sau cutărui critic ? Chiar dacă aceste comentarii sînt nedrepte, o valoare autentică nu va putea să nu se impună, iar cele mai măgulitoare comentarii nu pot salva o mediocritate de dizgraţia publicului. Unii însă fac din articolele pe care le decupează din gazete adevărate fetişuri. Cunosce un remarcabil cîntăreţ al nostru care şi-a adunat cu religiozitate în caiete-volume pînă şi cele mai mărunte informaţii din presă privind apariţiile sale pe scena lirică sau

de concert. Tot ce-i place în cronicile selecționate, subliniază cu cerneală, iar acele aprecieri care fac aluzie la genialitatea lui, le încercuiește cu creion roșu. Ca și cum este suficient să ni se spună că avem geniu, pentru a fi cu adevărat geniali. Cred însă că te-am plictisit. Iartă-mi logoreea...

— Nu, nu, te ascult cu multă atenție. Te ascult și mă uimesc. Cum de poți fi lipsit de orice înțelegere omenească față de munca și sufletul nostru?! Nu știi ce înseamnă pentru un artist o vorbă cordială, o apreciere entuziastă, și mai ales acel magic și atât de jinduit zgomot al ovațiilor! Aici se află sursa de regenerare spirituală a fiecăruia dintre noi, după ce ne istovim studiind zece și chiar douăsprezece ore în șir, iar în seara concertului îndurăm torturi supraomenești. Dă-ne voie, așadar, să facem orice pentru a ne asigura acel reconfortant moral de care avem atîta nevoie. Cît despre cei ce fac din elogiile criticii un fetiș, permite-mi să-i înțeleg. Superlativul pe care ți-l oferă un critic — și mai ales un critic de prestigiu — e un stimulent pentru desăvîrșirea profesională.

— Iar dacă aprecierea nu este superlativă, ba poate chiar nici favorabilă, nu te vei mai simți stimulat să cînti. De ce? Pentru că nu atît muzica te preocupă, cît persoana ta. Ce puțin înseamnă pentru tine o sonată de Beethoven sau una de Prokofiev dacă, după comentariul sever pe care criticul X l-a făcut interpretării tale, ți-a pierit cheful să mai cînti...

— Ai vrea să fii indiferent la critică?

— Nu, îți cer doar să nu reacționezi ca o mimoză în fața ei. Muzica s-o slujești cu mai multă bărbăție, cu mai multă abnegație. Să tinzi a deveni așa cum sugestiv îl caracteriza Șostakovici pe Enescu: un cavaler al muzicii. Stimulentul principal să-ți fie nu complimentele ori reproșurile criticului, ci dorința de a tălmăci cît mai desăvîrșit sensul muzicii, de a descoperi noi valori, de a le face pe acestea să ajungă chiar pînă la inimile cele mai puțin primitoare. Așa încît, în loc să te lamentezi în legătură cu pretinsa conspirație a criticilor, mai bine ai studia cîteva concerte și sonate noi, ai ieși puțin din fastuoasele săli de concerte ale Capitalei și ai merge în colțurile îndepărtate de țară ducînd făclia muzicii pretutindeni unde ea nu a luminat cu toată strălucirea ei. Să pună stăpînire pe tine nu setea de glorie, ci conștiința că adevăratul artist este acela care face operă de apostolat. Așa și-a înțeles Enescu menirea, și el nu cînta mai rău decît tine. Criticii îți

adrează obiecții? Fii aprioric binevoitor și călăuzește-te în creația ta după principiul că totul e perfectibil. De ce să nu extragi dintr-o critică, fie ea și excesivă, acel sîmbure rațional a cărui însușire ți-ar ajuta să te desăvîrșești? Și apoi, cînd va dispărea cu totul din voi acea absurdă părere că o critică echivalează cu stigmatizarea artistului? M-a surprins reacția prea temperamentală a unei foarte serioase și mature pianiste după apariția în presă a unei cronici negative la unul din recitalurile ei: scrisori de vehement protest care cereau dezmințirea „calomniilor” la care fusese supusă. Cînd ne este rănit amorul-propriu, sîntem întotdeauna gata a ridica micile necazuri la înălțimea unor tragedii. E pe deplin posibil ca în comentariul criticului să se strecoare și aprecieri eronate sau subiective, de natură a-l mîhni pe interpret. Dar în asemenea cazuri urmează, mai bine, exemplul lui Beethoven, căruia îi plăcea să repete după Voltaire: „Înțepăturile muștelor nu pot opri un cal din goana lui nebună”.

— Nu crezi că ceri de la noi prea mult? Vrei cumva ca unii dintre noi să devină niște asceți?

— Nu, ceea ce-ți cer mi se pare elementar și firesc. Dacă te-ai hotărît să slujești arta, atunci fii consecvent și nu urmărește ostil ei, al gloriei personale. Te înșeli dacă-ți imaginezi că în felul acesta vei fi lipsit de acel reconfortant moral al admirației celor din jur. Dimpotrivă, tîlmăcind cu virtuozitate mesajul lucrării, o vei avea din plin. Deși, personal, nu-mi prea place să aud în sală zgomotul entuziasmului dezlănțuit, sînt pentru ovațiile smulse de artist prin simplitatea (și în același timp prin personalitatea) cu care-și oficiază rolul de mesager al unor mari valori artistice și umane. Parafrazîndu-l pe Enescu, am putea spune că gloria — cea adevărată, cea durabilă — vine aceluia care nu o caută.

XLVII

Muzica se sufocă azi de prea multă știință sau elogiul diletantismului

Fac apel la acest cuvînt deoarece nu găsesc ceva mai bun de opus ideii de angajare profesională în cultivarea acestei arte. Despre cei ce n-au trecut prin conservatoare și nu trăiesc pe spinarea Muzicii, și totuși se încumetă să se pronunțe asupra ei, se spune că sînt „diletanți”. Termenului i se dă aproape totdeauna un sens net pejorativ. Tocmai de aceea regret că nu găsesc un cuvînt mai potrivit pentru ce vreau să spun, aceste rînduri intenționînd să fie un elogiu a ceea ce se cheamă „diletantism”. Întrevăd surprinderea puțin jignită a celui cu diplomă de Conservator în buzunar : cum așa, un elogiu al ignoranței profesionale, al semidoctismului ?

De ce nu ? Dacă muzica se sufocă astăzi de ceva, este de prea multă știință. Ca și cînd nu i-ar fi ajuns propria ei tehnică, propria ei gramatică — și așa destul de complicate —, i-au mai fost atașate matematicile, electronica și alte îndeletniciri teoretico-practice cu caracter pozitivist și exact, în speranța că ele ar putea insufla viață acestui muribund care este modul „avangardist” de a compune. Studiul și conceperea muzicii devin tot mai mult o chestiune de înaltă tehnicitate. Ceea ce, desigur, n-ar fi rău, dacă a face muzică ar fi același lucru cu a produce mașini și bunuri de larg consum. Dar nici în cazul acestora tehnica singură nu e suficientă. Mai trebuie și o participare plină de responsabilitate, dacă nu chiar de afecțiune, a celui ce făurește, pentru ca ceea ce iese din mîinile sale să capete acea amprentă a unei perfecțiuni *umane*, fără de care obiectul nu poate satisface un spirit sensibil. Ori oîte avantaje practice aduce producția în serie, ea are — pe un plan mai înalt — și dezavantajul de a nu putea răspunde nevoii noastre de frumusețe vie. Un țol grosier, dar cu dragoste țesut de o țarancă, ne va bucura totdeauna mai mult decît covorul modern, impecabil, ieșit din fabrică. Tehnicitatea fără suflet va fi cu atît mai penibilă în cazul cultivării muzicii, adică a celei mai afective dintre arte.

Și nu mă refer neapărat la modernism, în cadrul căruia primatul intelectualismului scientist și disprețul față de omenească au fost, ca să zic așa, teoretizate, ridicate la rangul de estetică. Am în vedere profesionalismul muzical în genere, bîntuit azi de o mare uscăciune. O uscăciune tristă, atunci cînd își recunoaște modest limitele, și grotescă atunci cînd — luîndu-și pedantismul drept știință — își dă ifose savante. Mentalitatea de meseriaș și funcționar uzurpă tot mai mult nobila vocație a artistului. Cine urmărește îndeaproape discuțiile dintre compozitori, munca dirijorului cu orchestra, cărțile scrise de muzicologi, nu poate să nu facă reflecții pline de mîhnire în legătură cu prioritatea tot mai despotică a unui profesionalism de tip pragmatic asupra veritabilului spirit artistic. Inima și entuziasmul vorbesc tot mai încet. Cei ce slujesc profesional muzica își practică adesea meseria cu o incapacitate de dăruire pe care tehnicitatea n-o poate masca. Cînd o constat la cei tineri, această neputință de a iubi mă cutremură. Căci e o priveliște dezolantă, adînc îngrijorătoare, blazarea și îmbătrînirea sufletească a acelor studenți de Conservator care mîine-poimîine vor trebui să cîștige la marea muzică tineretul ce așteaptă avid o îndrumare. Să ne mai mirăm de situația *dezastruoasă* a predării muzicii în școli?

Desigur, diletantul nu cunoaște speciile contrapunctului și legile înlănțuirii acordurilor, el nu-ți poate caracteriza forma de sonată sau rolul calculatoarelor în compoziția modernă. El nu aduce știință în relațiile sale cu muzica, dar aduce o imensă, curată și generoasă dragoste. Nu i-ar strica, firește, să știe și el cît mai multe, n-ar avea decît de profitat; dar luînd lucrurile chiar așa, ce atîrnă mai greu în balanță? Iubirea sa ignorantă sau profesionalismul fără iubire? Dacă ar fi să ne imaginăm răspunsul Muzicii, ni l-am putea reprezenta numai ca pe un elogiu al diletantismului, căci fără entuziasmul și căldura lui ea s-ar ofili. Într-adevăr, privind viața muzicii de azi în totalitatea ei și de la o anumită înălțime, ne dăm seama că ceea ce mai neutralizează efectele sterilizante ale atitudinii pragmatice, funcționărești, pedante, proprie atîtor profesioniști care din slujitori au devenit slujbași ai muzicii, sînt stihiiile canu anarhice (e drept!), dar pure ale diletantismului sub toate formele sale de manifestare — de la fanaticul muzicii „pop” la ferventul lui Bruckner. Originea termenului e în italianul *diletto*: plăcere, desfătare. Diletantul cultivă muzica sub sem-

nul bucuriei, gratuității, sincerității. În opoziție cu el, profesionistul e mereu amenințat să devină sclavul unei necesități tiranice, al calculelor și ambițiilor străine de sufletul muzicii.

Muzicianul va fi infinit mai în câștig dacă, în loc să-i amintească diletantului că nu știe armonie și contrapunct (pe care tot n-o să le studieze vreodată), ar învăța de la acesta să iubească muzica din toată ființa și *mai ales total dezinteresat*. Pentru ca să reînvie, muzica ar trebui compusă, cântată și comentată nu cu starea de spirit a tehnicianului, ci a diletantului. Ceea ce pentru profesionist trebuie să însemne, bineînțeles, nu neglijare a tehnicii, ci *transcenderea* ei. Vechii maeștri așa făceau. Capătă azi valoare de îndemn modesta mărturisire a lui Gluck: „Cînd mă așez să compun o nouă operă, mă străduiesc să uit că sînt muzician“.

XLVIII

Poate muzica

să tămăduiască bolile sufletului nostru?

Judecînd după atracția pe care mai toți, în ceasurile de restriște sufletească, o simțim spre o anumită muzică, știută de noi ca alinătoare, ne-am simți îndemnați să-i atribuim remarcabile virtuți terapeutice.

Într-adevăr, muzica ne poate ajuta să ne suportăm mai stoic suferințele. Nu că ne-ar face mai puternici, mai înțelepți, mai departe-văzători, ci pentru că înmoaie și îndulcește aceste suferințe pînă la a le transforma într-o voluptate. Din acest punct de vedere, efectul ei poate fi comparat cu cel al calmantelor (iar în anumite situații chiar al drogurilor) spre care ne trimite — de obicei cu binecuvîntarea medicului — suferința fizică. Precum acestea, atenuînd durerile și făcîndu-le suportabile, ea nu smulge răul din rădăcină. Calmarea muzicală a suferințelor este un paleativ, nu un remediu. Și în orice paleativ este totdeauna ceva suspect, el implicînd amăgire și adesea pregătindu-ne ofensive încă și mai dureroase ale răului din noi.

Dar cum ne-am putea aștepta din partea muzicii la un efect vindecător cînd tocmai prin ea ne este sufletul cuprins — atît de frecvent — de slăbiciuni, maladii, langori ce amenință să devină uneori de-a dreptul amenințătoare? Ajunsă la paroxism, pasiunea pentru muzică (și orice veritabil meloman o știe...) devine o stare în care exaltatul poate spune, în sensul cel mai propriu al cuvîntului: „Sînt bolnav de muzică”. Știu că ceea ce afirm acum va fi pentru unii șocant, dar aceasta este realitatea: înghițind cantitățile de muzică pe care, grație progreselor civilizației și tehnicii, și le poate procura cu minimum de efort — și cît de ușor se poate transforma lăcomia muzicală în viciu! —, omul modern își expune psihismul unui proces de subrezire. Și nici măcar nu am în vedere muzica vulgară, lascivă, ritmică, de larg consum, al cărei efect nociv asupra vieții sufletești nu mai trebuie demonstrat. Mă refer la valorile muzicale autentice, al căror consum masiv

este în alt fel, dar nu mai puțin traumatizant pentru structurile psihice subtile ale melomanului. Asupra acestora, fluxul sonor acționează sensibilizându-le — bineînțeles, lent, în timp — așa cum face, bunăoară, alcoolul în organism. Aceeași slăbire a rezistenței, aceeași continuă și maladivă dorință după băutura muzicală a uitării, aceeași crescândă vulnerabilitate sufletească la contactul cu viața. Muzica ne poate face bine doar consumată, dacă nu chiar homeopatic, în orice caz numai atunci când o necesitate interioară determinată — dar nu o obișnuință devenită viciu — ne îndeamnă spre ea. Numai o asemenea disciplină a ascultării ne ferește de primejdia pe care o reprezintă pentru organismul nostru psihic invazia muzicală favorizată de civilizația tehnică.

Mai ales în forma pe care a luat-o de la Beethoven încoace, s-a încărcat muzica cu acele substanțe psihice a căror pătrundere în noi — peste o anumită măsură — ne poate slăbi sufletește. Este fața negativă — ce trebuie cunoscută — a splendorilor sonore, spirituale, evocatoare, cu care ea s-a îmbogățit prin dezvoltarea febrilă, în asalt, a limbajului (și îndeosebi a celui armonic și orchestral). Ceea ce ne amăgește este faptul că, în timpul ascultării unui Wagner, unui Liszt, unui Mahler, impresia interioară este tocmai aceea de forță supraomenească, de exaltare a energiilor sufletești, de prometeism. Și totuși — oricât de paradoxal și de necrezut ar părea — acumularea acestor experiențe muzical-psihice nu duce la transformarea noastră în titani, sau măcar eroi ai Spiritului, ci dimpotrivă, ne ascute într-un mod dureros sensibilitatea. Din acest punct de vedere privită, capacitatea terapeutică a muzicii este *nulă*. Dacă sîntem sufletește bolnavi, mai degrabă să evităm muzica decît să ne îndreptăm spre ea ca spre un remediu.

Și totuși, experiența slăbirii sufletești prin identificarea pasionată cu muzica merită să fie făcută, desigur de către cei ce simt în adîncul ființei lor o tărie capabilă să supraviețuiască tuturor furtunilor, cutremurelor, bolilor. De ce? Pentru că sensibilizându-ne în felul caracterizat, odată cu suferința, muzica face să se nască în noi și germenii unei receptivități pe care înainte n-o aveam. O receptivitate greu de definit în acest stadiu. Ceea ce ne încearcă — dătător de vagi speranțe — este presentimentul unei posibilități *precise* de a ieși la liman, de a ne ridica definitiv deasupra vîltoarelor, de a ne găsi centrul

lăuntric și a ancora ferm în el. Ne scufundăm atunci cu și mai multă frenezie în valurile muzicii pentru a-i smulge secretul salvator. Dar vai, mai mult decât un vag presentiment ea nu ne va oferi niciodată. Ar fi totuși o greșeală de neiertat, o ingraturitudine, să-l subapreciem. Căci cultivat cu grijă și scuturându-se de iluzia generată de beția muzicală, un asemenea presentiment constituie o forță dintre cele mai prețioase ale eliberării interioare. Este magnetul care cheamă și atrage irezistibil un *ceva* ce nu va întârzia să vină, și din afară și din lăuntru, pentru a fecunda forța ivită prin sensibilizarea durerii a sufletului. Numai în perspectiva acestui „ceva” care ar urma să vină, se poate vorbi despre acțiunea terapeutică a muzicii. În sine ea nu este un remediu, dar celor ce i se dăruiesc pentru că ființa le e prea plină, muzica le poate ușura descoperirea adevăratului remediu.

XLIX

**Cine vrea să-și fortifice sufletul prin muzică,
să nu introducă în el cantități, ci calități,
mai bine zis esențe muzicale**

Pick-upul și magnetofonul au făcut ca muzica, în interpretări dintre cele mai înalte și mai desăvârșite, să vină pînă în intimitatea noastră, creînd astfel posibilitatea unui mod de a asculta și mai deschis celor ce a vrut să ne spună compozitorul. Dar totdeauna apariția plusului e însoțită de umbra unui minus care, dacă nu e cu vigilență luat în considerație, poate ușor compromite cîștigul obținut. Faptul de a-i avea mereu la îndemînă pe Bach, Mozart și ceilalți grație înregistrărilor, antrenează și dezavantaje, legate de tentația pe care o asemenea înlesnire o ridică în fața „consumatorului” de muzică : aceea a lăcomiei. Discurile, benzile, radioul ne permit să ascultăm muzică bună (nici nu discut deocamdată despre cealaltă muzică...) pe saturetelea, iar pofta crește și aici pe măsură ce „mîncăm”. Viața muzicală a marilor orașe devine și ea tot mai îmbelșugată, ațîțind la rîndul ei această poftă. Consumăm într-adevăr muzică în cantități de neconceput pentru contemporanii lui Bach sau Mozart. Se extinde și asupra acestui domeniu tendința atît de caracteristică a citadinului de a-și spori cantitatea de plăcere. Țigara și-o vrea tot mai mare („king size...”), cafeaua n-o mai bea din cești, ci din căni, de ce să nu se înfrupte mai vîrtos și din bunătățile muzicale pe care i le pune cu atîta profuziune la dispoziție tehnica timpului nostru ? Ca să uite de amarul zilei sau de plictis, n-are decît să întindă mîna spre raft și să scoată simfonia de Beethoven pe care i-o dorește inima. Apoi va mai pune și un concert pentru pian de Ceaikovski sau Grieg după care, simțindu-și inima „prea plină” („le coeur gros” — ar zice francezul), se va limpezi cu puțin Mozart. Audiția e întreruptă de venirea unui prieten, dar cum acesta e un mare amator de jazz și muzică modernă, nu i-ar oferi o mai bună „tratație” decît iarăși puțin Miles Davis și Edgar Varèse. Și deși mîine o va lua „da capo”, este totuși un consumator mo-

derat în raport cu cei ce-și creează, cu ajutorul aparatelor, un fundal muzical permanent pentru toate îndeletnicirile — de la micul dejun, la creația literară. Și nu s-ar putea spune că, absorbiți de aceste îndeletniciri, ei n-ar înregistra și efluviile sonore trimise de discul sau banda care se învîrtesc ; chiar dacă nu se concentrează asupra muzicii, ei savurează cu o parte a ființei lor plăcerea mîngîierii auditive, ba chiar ajung să resimtă această plăcere ca pe o necesitate învecinată cu viciul.

Consumul cantitativ de muzică — fie ea cît de bună — e o mare pacoste pentru sufletul bietului meloman (o pacoste de care bineînțeles că nu și-ar da pe deplin seama decît după ce împrejurările l-ar ajuta să se elibereze de ea). Înainte de toate pentru că îl lipsește de posibilitatea de a asculta Tăcerea — atît cea din lăuntru lui, cît și cea din afară — care-și are și ea sonoritățile, undele, mesajele ei, nu mai puțin înaripate decît cele care brăzdează văzduhul. A desluși ce începe să se audă în sufletul în care a încetat complet vacarmul sau a contempla lăuntric liniștea unei nopți înstelate pe vîrf de munte — iată o sursă de bucurii în alt fel revelatoare, dar nu mai puțin înalte decît cele pe care le nasc în noi simfonia lui Beethoven sau concertul lui Ceaikovski. Necontenita sau excesiva noastră solicitare de către muzica exterioară ne tocește însă sensibilitatea pentru muzica interioară a existenței, ne face treptat incapabili să ne concentrăm asupra tăcerii, al cărei invizibil fir ne conduce spre adevăratele adîncuri ale ființei noastre. Or, nu este trădată în felul acesta însăși rațiunea de a fi a muzicii ? Aceasta există — cum de atîtea ori se spune — tocmai pentru a dezvălui gîndirii și simțirii noastre dimensiunea abisalului, iar noi, refuzînd să facem experiența tăcerii, nu mai ajungem să coborîm în zona spre care marea muzică ne cheamă (în ciuda consumului ei industrial...). Se săvîrșește aici o greșeală de metodă, o greșeală de a cărei gravitate oricine își poate da seama : ca să facă sufletul nostru apt de zboruri vulturești (zboruri care, în ordinea spirituală, sînt echivalente cufundărilor abisale), muzica trebuie lăsată să lucreze în el, iar această lucrare a ei nu poate avea loc decît atunci cînd îi dăm putința să-și urmeze liniștită cursul prin menținerea conștientă și prelungirea trăirii intime pe care

ne-a prilejuit-o audiția ei. Ce facem, însă, noi? În loc s-o lăsăm a lucra lent, dar adânc și sigur în complicatele ramificații ale sufletului, îi oprim înaintarea și îi zădărnicișim efectul prin noile cantități pe care o foame nesănătoasă ne ațîță să le tot înghițim. Or, dacă e vorba să-i găsim substanței muzicale și acțiunii ei echivalentul medical (căci ce altceva e ascultarea muzicii decît o medicină a sufletului?), n-am putea evoca decît homeopatia. Dacă vrem să ne fortificăm sufletul prin muzică, să nu introducem în el cantități, ci calități, mai bine zis esențe muzicale, în doze homeopatice. După care să ne ferim a le tulbura acțiunea în noi printr-o lăcomie care, chiar pe plan spiritual manifestată, nu e mai puțin lăcomie...

L

Pentru ca muzica
să ni se poată cu adevărat adresa,
gîndurile noastre trebuie să amuţască

Nu numai amatorii, dar şi mulţi profesionişti comit extrem de frecvent eroarea de a-şi închipui că, în timpul ascultării muzicii, mintea lor trebuie să fie foarte activă întru căutarea celor ce a vrut „să spună” compozitorul. Este o eroare deoarece, cînd „stă de vorbă” cu noi, Muzica se adresează nu acestei părţicele a fiinţei noastre care este intelectul, ci totalităţii noastre umane. Adecvată dialogului cu ea este o concentrare care depăşeşte cu mult încordarea mentală a atenţiei şi constă nu într-o crispare (căci căutarea febrilă a sensurilor asta înseamnă, mai totdeauna), ci într-o deschidere sufletească generală sub semnul unei mari seninătăţi interioare. Cînd sîntem astfel îndreptaţi spre Muzică, precum Floarea-Soarelui spre Soare, mintea noastră se vede antrenată într-un proces de concentrare cu mult superior celui care o face să se întrebe : ce să însemne ? de ce e aşa ? de ce nu e aşa ? ce e asta ? ce e aia ? Tensionarea forţelor mentale — alături de cele ale altor facultăţi sufleteşti — este atunci atît de mare, încît gîndurile amuţesc : şi de fapt numai cînd ele amuţesc, începem să auzim „ce ne spune” Muzica.

Vorbirea noastră lăuntrică pe fond muzical echivalează cu o situaţie pe care o trăim zi de zi şi ceas de ceas : cineva îţi vorbeşte, dar n-ai răbdare să-l laşi a-şi termina ideea, şi intervii ; el nu se opreşte, şi atunci ia naştere un penibil... contrapunct care numai dialog nu este. Orice încercare de a interoga muzica, de a-i aduce obiecţii, de a-ţi exprima punctul tău de vedere *în timpul cînd ea îţi vorbeşte*, te pune în situaţia interlocutorului nerăbdător şi îţi anihilează automat capacitatea de a-i înţelege mesajul. Ne este foarte uşor să ne dăm seama că atunci cînd ni se adresează un superior ierarhic, trebuie să fim „numai ochi şi urechi” şi „să tăcem smirnă”. Cine ar putea caracteriza atitudinea ce trebuie luată cînd ni se adresează muzica, al cărei loc pe scara ierarhiilor nici nu poate fi exprimat prin cuvinte ?... Or, ceea ce, în această privinţă, nu

se prea știe, este că noi „bruiăm“ muzica nu numai prin vorbele răsunător rostite, de la care de obicei știm să ne abținem, dar și prin acele vorbe interioare care sînt gîndurile și care fac adesea o larmă mai mare decît a pălăvrăgelii ce se aude. Și dacă nici întrebările mentale legate de specificul muzicii nu sînt compatibile cu adevărata concentrare și cu adevăratul dialog, cu atît mai puțin vor fi gîndurile ce n-au contingentă cu ea. Spun acum de fapt o mare banalitate. Dar această banalitate îți apare ca un dezolant adevăr, mereu actual și general valabil, cînd poți să citești dincolo de aparențele atente, grave, evlavioase ale celor ce ascultă într-o sală de concerte simfonice sau camerale. Poți să constați atunci că — nu rareori — o sală plină pînă la ultimul loc este spiritualmente numai pe jumătate (dacă nu și mai puțin) plină. Duși de gîndurile lor — care de care mai străine de ceea ce vrea să ne vestească Muzica —, cealaltă jumătate a celor prezenți au fost transportați departe, foarte departe. Degeaba îi readuce în sală lovitura de timpane sau tema sentimentală a viorilor. Odată dialogul cu muzica bruiat, prin neputința noastră de tăcută feroare, ea nu ni se mai poate dezvălui și dăruia cum ar fi făcut-o dacă am fi lăsat-o să vorbească pînă la capăt și am fi ascultat-o măcar cu aceea deferență pe care și-o arată reciproc — angajînd un dialog — oamenii civilizați și cu elementară cultură sufletească.

Muzica are nevoie de tăcerea noastră interioară nu dintr-un orgoliu ierarhic, ci spre binele nostru; pentru că ne iubește și vrea să ne ajute să ne eliberăm de tot ce ne oprimă lăuntric. Mai e, oare, necesar să evocăm tulburarea de care ne simțim cuprinși atunci cînd nu sîntem în stare să dominăm gîndurile, să le dirijăm, să le punem stavilă, iar ele se năpustesc devastator asupra noastră? E una din realitățile pe care nu e om să n-o fi trăit în modul cel mai nemijlocit și mai dureros. Cerîndu-ne tăcere lăuntrică absolută atunci cînd ne vorbește, muzica vrea să ne facă o școală a forței sufletești. Căci devine într-adevăr spiritual invulnerabil și de nezdrunclat cel ce a ajuns biruitorul gîndurilor sale. O veche zicală indiană pune victoria asupra gîndurilor mai presus de cele mai spectaculoase isprăvi militare sau vînătorești: o oaste întreagă și o haită de lupi nu sînt atît de primejdioase cum pot fi oștile și haitele ce se năpustesc peste noi din propriile noastre adîncuri lăsate în neorînduială. Marea muzică există în

viața noastră și pentru ca să ne facă suverani ai gândurilor, stăpînii lor absoluți. Disciplina trebuincioasă bunei ei înțelegeri este mai presus de toate necesară vieții noastre interioare în general, dacă vrem ca aceasta să nu fie la discreția tuturor furtunilor. Și pe lîngă această inestimabilă virtute, ea ne mai face un dar. Căci după ce am ascultat-o cu pioasă tăcere pînă la capăt, gândurile care se ridică în noi sînt de cu totul altă natură decît ale interlocutorului nerăbdător și curios. Sînt gânduri prin care descoperim și înțelegem existența mai din adîncuri și totodată mai de sus decît o făcusem pînă acum, gânduri care ne fac să privim viața cu o mai mare gravitate, dar și cu o mai mare liniște. Se ascundea un tîlc foarte înalt în acea tradiție mitologică a elinilor, în virtutea căreia Apollon ar fi dăruit oamenilor muzica prin Orfeu, pentru a-i învăța să gîndească.

**Ce trebuie să facem
după ce sunetele muzicii s-au stins?**

Ai învățat să faci gândurile să tacă atunci când îți vorbește muzica. Înseamnă desigur mult, chiar foarte mult, în raport cu ceea ce era pentru tine ascultarea muzicii pe vremea când, neîncercând să realizezi vidul interior (a căruia problemă, de fapt, încă nici nu ți-o puneai), te lăsaai furat de tot felul de amintiri, asociații, reflecții, reverii. Ți-ai dat seama — și a fost pentru tine o clarificare decisivă — că toate acestea, oricât ar fi ele legate de muzică, în loc să te apropie, te depărtează de esența ei, făcându-ți-o tot mai enigmatică. Când ți se adresează Bach sau Bruckner, o liniște absolută trebuie să se instaleze în suflet, acesta urmînd să-și deschidă întreaga ființă spre cel ce-i vorbește (așa cum ar trebui să facem, în fond, în fața oricărui interlocutor, căci prin *fiecare* din cei ce ne ies în cale, ni se semnalizează ceva important pentru destinul nostru ; numai că noi, din păcate, chiar când dăm impresia că ascultăm, tot *pe noi* ne ascultăm în primul rînd, adică reacțiile imediate de aprobare sau dezaprobare, calculele, deducțiile, suspiciunile din noi, tributare toate egocentrismului nostru ; acesta însă nu mai e *dialog* în sensul pur al cuvîntului, căci dialogul înseamnă mai presus de toate *deschidere* spre celălalt, iar mulțimea de gânduri care, din adîncurile noastre nelimpezite, vin să „bruieze“ mesajul celuilalt, nu fac decît să se interpună, ca un zid, între noi și el : iată de ce întîlnirile, contactele noastre nu-și dezvăluie semnificațiile lor adînci — care, în mod normal, ar trebui să ne umple de gravitate, solemnități și recunoștință —, nu se valorifică într-un mod superior pentru evoluția noastră sufletească). Pătrunzînd în noi, muzica trebuie să găsească lăuntrul nostru aidoma unui potir care — cristalin de curat, și el însuși cristal — așteaptă să fie umplut. Când vrea să toarne în cupele oaspeților un

vin vechi, gazda de înaltă tradiție aduce pahare sărbătorești și le privește în lumină pentru ca nici un fir de praf, nici o impuritate să nu păteze golul imaculat. Cam în acest spirit trebuie vegheat la starea sufletului în care se vor revărsa efluviiile unei muzici pentru orgă de Bach sau ale unei simfonii de Bruckner.

Dar făcând gândurile să tacă atunci când vorbește muzica, n-ai dat încă acesteia posibilitatea de a „lucra“ în sufletul tău conform legilor ei specifice, pentru a produce în el acele extraordinare efecte, acele miraculoase transformări despre care s-a scris atîta literatură și al căror elogiu nu încetăm să-l rostim. Fii sincer : poți spune — cu mîna pe inimă — că ai izbutit să rămîi, să te statornicești pe înălțimea spirituală pe care te-au ridicat un Bach sau un Bruckner ? Nu, desigur. Ce devine însă atunci ascultarea muzicii ? În aceste condiții este ea mai mult decît un drog spiritual, un mijloc de evaziune, o uitare euforică a vieții, după care se reinstalează în noi, parcă și mai greu de suportat, proza, plictisul, gustul amar ? Dar muzica nu ne-a fost dată pentru a ne slăbi, pentru a ne sfișia lăuntric, ci, dimpotrivă, spre a ne înzestra cu forță și integritate. Nu izbutești să menții în tine forțele spirituale pe care le-ai simțit emanînd de la Bach și Bruckner, pentru că nu le-ai dat putința să lucreze în tine. Ce faci, de obicei, după ce sonoritățile fizic percepute se sting ? În cel mai bun caz comentezi admirativ, de cele mai multe ori te grăbești însă a te întoarce la îndeletnicirile curente. Dar și într-un caz, și în celălalt, muzica este împiedicată să-și continue acțiunea ei în tine, acțiune de adîncime, acțiune de iradiere în lăuntru și impregnare a fibrelor sufletești. O asemenea acțiune poate avea loc numai într-o atmosferă de tăcere interioară, o tăcere care s-o prelungească pe cea din timpul ascultării, o tăcere în care să auzim răsunînd grandios în noi ecourile muzicii percepute adineaori în afara noastră. A desluși în tăcerea sufletului, prin auzul interior, aceste ecouri, înseamnă să surprinzi muzica „la lucru“ în profunzimile ființei tale pe care încetul cu încetul o

va transforma după chipul și asemănarea ei. A nu permite acestor ecouri să se producă, înseamnă să te lipsești de efectul transfigurant al muzicii și să o folosești doar ca drog, refugiu, voluptate. Nu e deloc vorba aici de a întoarce spațele vieții, ci pur și simplu de a ne educa întru prelungirea tăcerii interioare cu care am întâmpinat undele muzicii. Cît să dureze această prelungire? Ideal e desigur ca durata ei să fie egală cu a muzicii ascultate, dar, pînă să ajungem la acest ideal, chiar și cîteva minute sînt suficiente pentru ca în noi să înceapă marea prefacere. După care vom reveni la viața de fiecare zi mai puternici și mai puri.

**Învățînd să dialoghezi cu muzica,
deprinzi arta de a sta de vorbă cu oamenii**

Sînt unii, e drept, a căror locvacitate nici muzica n-o poate opri. Nu-i impresionează că în văzduh sînt prezenți Bach sau Mozart, de fapt nici nu iau în serios această prezență ; ei se comportă mai puțin reverențios decît — să zicem — cînd, ascultîndu-și superiorul, trebuie să facă dovada extrem de concentratei lor atenții.

Totuși, cel puțin în principiu, cînd vorbește Muzica, cei de față își impun tăcere. Tăcerea menită să le deschidă ființa interioară, să facă din ea potirul în care să se poată aduna ceea ce aduc undele încărcate de înalte sensuri. Ce minunat mijloc de educație această stăpînire de sine întru ale vorbei — și educație nu numai muzicală, căci eficiența unei asemenea discipline depășește cu mult cîștigul de ordin artistic cu care ne alegem de pe urmă unei audiții netulburate de vreo limbuție ! Cel ce învață să asculte cu religiozitate marea muzică, învață implicit să-i asculte pe ceilalți deschizîndu-li-se receptiv și generos, să realizeze cu aceștia un adevărat dialog, cu acea pură bucurie adusă de el sufletelor care concep și trăiesc convorbirea ca pe o comuniune. Dobîndirea unei asemenea facultăți îmi pare a fi azi mai necesară, mai binevenită ca oricînd, căci — dacă intuiția nu mă înșală — disponibilitatea oamenilor întru *a convorbi*, în sensul cel mai real al termenului, a atins un nivel îngrijorător de scăzut. E un fapt de constatare curentă, din care sociopsihologia ar putea face o importantă temă de studiu : răbdarea, bunăvoința și interesul de a-l asculta pe celălalt au diminuat simțitor, lăsînd să se ridice — ceea ce creează un dezechilibru pe care o sensibilitate normală îl înregistrează dureros — tendința spre acapararea egocentrică a dreptului la cuvînt. Alungat din teatru, unde dialogul a devenit atotstăpînitor (nu vorbesc de conținutul lui spiritual — aceasta e o altă problemă), monologul s-a refugiat în viață, unde, din ce în ce mai des, discursul interminabil al celui care

are cui (sau pe cine!) să se descarce, ne întâmpină ca mod curent de a fi.

Este ceea ce exprimă, cu o fidelitate într-adevăr demnă de o cauză mai bună, fenomenul muzicii cu caracter experimental — adică mai tot ce se dă drept muzică revoluționară și avangardistă de o jumătate de secol încoace. Tendința ei precumpănitoare este aceea spre monolog. Numai că acesta nu e un monolog ca în *Hamlet*, ci ca în *Scaunele* lui Ionescu, unde cel ce stă de vorbă cu absolutul a fost înlocuit de către cel ce-și face o voluptate din a cuvînta de unul singur și nu întâmpină nici o greutate în a trece de la interlocutorul-om la interlocutorul-scaun. Muzicianul „experimental” vorbește azi, aidoma personajului ionescian, unui public ireal; el nu se mai adresează omului concret, omului ca realitate vie, căci — se pare — nevoia de adevărată comuniune sufletească a secat în inima sa. Să mai fie atunci de mirare că în sălile unde-și prezintă experimentul este tot mai frecvent întâmpinat de scaune goale?

Preferința melomanului pentru muzica celor vechi nu este — cum se crede — o simplă chestiune de conservatorism al gustului. Chiar și cu locvacitatea patologic crescută, în adîncul adîncurilor sale omul rămîne — funciar și definitiv — o ființă sincer și nobil doritoare de *convorbire*. Iar Bach și Mozart, Haydn și Beethoven stau *realmente* de vorbă cu el. Căci „discursul” lor muzical (termenul e strict muzicologic) nu este în fond un discurs: tot ce ne spun ei exprimă o infinită capacitate de a vibra fratern, de a se dărui celorlalți; ei vorbesc ca unii care, înainte de a deschide gura, au luat în sufletul lor cu înțelegere și compasiune toate durerile lumii. Predilecția omului de azi pentru muzica veche este paradoxală în raport nu cu limbajul muzical modern, neagreat de el, ci cu incapacitatea crescîndă a sufletului său de a asculta și a comunica. În viața de toate zilele nu e totdeauna receptiv la ceea ce-l frămîntă pe celălalt, la mesajul și apelul lui, dar tînjește după o muzică izvorîită tocmai dintr-o asemenea receptivitate! În asemenea condiții, firește, este inevitabil ca iubirea trecutului să capete în meloman o tentă nostalgică: „mais où sont les neiges d'antan!”... Cei de acum 2—3 secole îi dau ceea ce pare a nu mai fi o realitate a acestui timp: convorbirea de la inimă la inimă, adevăratul dialog. Dar

pentru ca cei vechi, prezenți în invizibil, să poată lucra eficient în inimile celor ce se îndreaptă spre marea muzică, este absolut necesar ca, măcar în fața acesteia, ei să stea într-o desăvârșită tăcere interioară, cu deschidere și umilință. Și de abia atunci nemuritorii maestri ne vor dezvălui rostul adânc al venerației cu care sînt, instinctiv, priviți și înconjurați : ei au menirea să ne reînvete a-l asculta pe celălalt cu interes, comprehensiune și iubire. O asemenea atitudine nu-l prea caracterizează pe grăbitul om modern atît de preocupat de sine ; este însă vreunul care să nu-i simtă necesitatea cu acuitate, și poate chiar cu durere ?

A spune despre o operă muzicală, despre un compozitor că te fascinează, este elogiul suprem. Ce autor de muzică și-ar putea dori mai mult decât să știe că, audiindu-l, i-ai aparținut integral, „trup și suflet“, ca răpit din lumea aceasta?

Dar felul în care muzica își exercită acțiunea ei fascinantă, comportă diferențieri ce trebuiesc neapărat descoperite, dacă vrem să nu cădem pradă unor forțe și influențe profund nocive. De necesitatea unor distincții riguroase (și privind nu nuanțe, ci atitudini spirituale antagonice) m-am convins — e mult de-atunci — într-o împrejurare care a rămas adânc gravată în amintirea mea, ca un *remember*. Era în timpul unui festival „Primăvara la Praga“, într-o dimineață când am intrat în sala Filarmonicii ca să-l ascult, repetând, pe Benedetti-Michelangeli. Or, rîndul pianistului încă nu venise, orchestra mai lucrînd sub bagheta lui Konwitschny, la o muzică al cărei ritm obstinat, autoritar, acaparator puse stăpînire pe mine de cum făcui primii pași în sală, venind din fundul ei. Întîlnirea îmi fu ca paralizată de o voință mai puternică decât mine, voința acestei electrizante muzici care mă transformă pentru cîteva minute în sclavul ei. Uitasem de mine, uitasem de pianistul pentru care venisem, uitasem unde mă afluam și stăteam înlemnit, abandonat atît de mirificului, dar și atît de straniuului torent sonor. Doar după ce — nu fără efort — redevenii stăpîn pe mine, îmi continuai drumul printre scaunele goale și mă așezai alături de o doamnă. O întrebai ce se repetă. Era prima parte din *Carmina Burana* a lui Karl Orff. Doamna, pe al cărei chip se puteau vedea urmele unei trăiri asemănătoare, era Zara Doluhanova.

Că, de fapt, în acele clipe, asupra psihicului meu se exercitase un fel de hipnoză, mi-am dat seama foarte repede, la primul contact cu o simfonie clasică, pe care renumita Filarmonică cehă o interpreta cu o strălucire greu de egalat. Nu-mi amintesc prea bine, cred că era un Mozart. Era și aceea tot

o muzică „fascinantă“, dar ce deosebire în felul ei de a fascina ! Departe de a mă simți paralizat sau hipnotizat, continuam să rămân mereu eu însumi, nestigherit în libertatea mea interioară, fără ca prin aceasta sentimentul de încântare extatică să fie cumva diminuat.

Acesta a fost punctul de pornire al unor îndelungi reflecții în legătură cu *ceea ce-i este permis muzicii să facă din noi*. Este vorba de un fenomen psihico-artistic a cărui adevărată esență e mascată de exaltarea stîrnită în ascultător, dar pe care oamenii trebuie să ajungă a-l cunoaște în realitatea lui, dacă vor să nu se expună primejdiei de a-și vedea într-un mod funest slăbite conștiența Eului, rezistența interioară, voința de acțiune. Căci ceea ce săvîrșește în noi, încetul cu încetul, muzica de tip magico-hipnotic, de o asemenea natură este — o natură identică cu cea a drogului care procură și el incomparabile desfătări, atît de dezastruos plătite însă. Să nu credem că acestea sînt doar trăiri trecătoare, inofensive și fără urmări. Tot ce trece prin suflet lasă urme, iar acumularea acestor urme se transformă iminent într-o forță. Cauza reală a unei sinucideri trebuie căutată nu în evenimentul concret care a declanșat gestul, ci în perioade îndepărtate, cînd au început să se adune trăirile care, cu vremea, s-au constituit într-o forță devastatoare. Așa lucrează și o anumită muzică — lent dar sigur — asupra sufletului nostru. De acest gen este bunăoară acțiunea acelei dulci otrăvi care se numește jazz. E suficient să-i privești (dacă ți-ai putut menține luciditatea) pe entuziaștii lui, la un concert sau o auditiie, posedati de arta irezistibilă a unui Miles Davis sau a lui Modern Jazz Quartett ! Efectul hipnotic este, într-un asemenea caz, de o evidență dureroasă. Se ascunde un tîlc adînc și tragic în faptul că jazz-ul a dat un contingent impresionant de dezechilibrați, traumatizați și sinucigași. Mai toți marii lui maeștri au sfîrșit prematur și catastrofal. S-ar zice că și asupra lor se exercita acțiunea fascinantă a unei forțe vampirice care, prin ei, putea pune stăpînire (nu chiar cu aceleași efecte, dar cu unele destul de asemănătoare) asupra marii mulțimi.

Muzica își îndeplinește cu adevărat menirea cînd ne fascinează într-un mod pur și neacaparator, adică fără a ne da sentimentul că o forță străină s-a instalat în noi și lucrează acolo în locul propriului nostru Eu, intrat în eclipsă. Măreția umană a lui Bach și Mozart constă tocmai în aceea că ei ne

alimentează cu generozitate năzuința de a fi noi înșine, lăuntric liberi și suverani. Este un criteriu cu ajutorul căruia putem relativ ușor identifica natura fascinației pe care atâtea și atâtea curente, stiluri vor s-o exercite asupra noastră. A ajuns să urmărească acest efect chiar și „antimuzica“, pînă mai ieri ușor de recunoscut după vacarmul insuportabil al sonorităților ei. Ea a descoperit secretul care-i îngăduie să-și strecoare mesajul în forme ce izbutesc să fascineze prin elemente ținînd de incantație și magie, împrumutate unor practici rituale ancestrale. O nu, muzica nu e deloc un lux, simplu divertisment! Ea decide destinele noastre mai mult decît ne putem închipui.

a perfecționat limbajul muzicii,
dar totodată a secătuit-o de viață

Se spune că lui Ingres cântatul la vioară — pe care istoria muzicii nu l-a înregistrat — i-ar fi adus și mai mari bucurii decât pictura. Ba chiar că ar fi fost mai mândru de ceea ce realiza cu arcușul decât de cele ce punea pe pânză cu penelul.

Deși nu există mărturii despre arta violonistică a lui Ingres, ea și-a câștigat o glorie nu mai puțin strălucitoare — doar că într-un alt fel — decât cea a unui Paganini, ilustrul său contemporan. E gloria cea mai pură ce se poate imagina, ea fiind cealaltă față a celei mai desăvârșite modestii, a celei mai dezinteresate comuniuni cu arta. Iată sensul cel mai adânc — și de fapt singurul serios — al atât de controversatului concept de „artă pentru artă”. Să te dăruiești unei arte nu ca să te faci cunoscut prin ea, ci din cea mai ferventă iubire pentru ea, spre împlinirea sufletească imaculată. De atunci expresia „violon d'Ingres” a rămas profund simbolică. Ea indică o îndeletnicire mai mult sau mai puțin creatoare cu caracter intim, totdeauna secundă în raport cu profesia, dar de obicei oferind bucurii mai adânci și mai curate decât îndeletnicirea principală (în care adesea medicul, inginerul, economistul vede înainte de toate o datorie, o obligație). „Vioara lui Ingres” odihnește sufletul în mod nobil după istovitoare cheltuire în afară. Și nu mai puțin nobil este felul cum împlinește cerințele creativității, ale autoexprimării, căci manifestarea orgoliului — acest morb al artei profesionalizate — este prin definiție incompatibilă cu ea. Dacă arta violonistică a lui Ingres ar fi devenit printre contemporani tot atât de celebră ca și pictura lui, dacă deci ar fi intrat în sfera profesionalismului și a succesului public, ea nu și-ar fi dobândit gloria aceasta spirituală care o aureolează mai strălucitor decât pe aceea a lui Paganini, regele estradelor de concert.

Iată o mare problemă artistică și totodată umană. Situația generală a muzicii în cadrul spiritualității și culturii moderne

este în declin și pentru motivul că practicarea ei ca „violon d'Ingres” scade vertiginos în favoarea profesionalismului cu perfecțiunile lui reci, cu ambițiile, interesele, concurențele care-l însoțesc nu rareori ca umbra. Or, progresele *fundamentale* ale muzicii, adică cele aflate la temelia ei, nu au avut loc sub semnul profesionalismului și al Conservatoarelor, ci al pasiunii dezinteresate pentru muzică, al muzicii făcute pentru bucuria inimii și a celor intimi, al muzicii fără aplauze. Cei ce o iubeau în felul acesta, au dat primele și decisivele îmbolduri pentru constituirea limbajului ei. Cu cât înaintăm mai adânc în trecut, cu atât sînt mai rare operele muzicale care să poarte amprenta compromisului artistic. Și pe măsură ce practicarea muzicii se va profesionaliza, tinzînd precumpănitor spre afirmarea și recunoașterea publică, integritatea ei artistică va arăta tot mai multe fisuri. Să nu ne inducă în eroare faptul că un Bach era exclusiv muzician. Unul din izvoarele inegalabilei lui măreții constă și în aceea că el slujea muzica și o iubea ca pe o „violon d'Ingres” (cu anticipație, desigur...) : fără nici cea mai mică preocupare și grijă pentru succesul exterior. Ceea ce a făcut posibil ca fiii săi să cîștige o celebritate mai mare în ochii contemporanilor, și timp de aproape un secol, adică pînă după moartea lui Beethoven, el practic să nu existe pentru marele public. Dar a cui glorie se poate compara azi cu aceea a lui Bach ?

E în plină stingere vechiul și frumosul obicei de a avea o „violon d'Ingres”. Omul modern e absorbit pînă-n pragul de-zumanizării de profesia sa, de exclusivismul acesteia. Și Muzica suferă, pentru că rațiunea ei de existență e nu să fie studiată în conservatoare de viitori compozitori, pianiști, cîntăreți (livrați astăzi pieții muzicale în cantități ce frizează supraproducția), ci să însoțească sufletele tuturor ca o „violon d'Ingres”, aducătoare de seninătăți și curaj. Și suferă și omul, pentru că pierzînd pasiunea pentru intima îndeletnicire secundă, s-a văzut antrenat într-o dureroasă criză. Într-adevăr, practicînd dezinteresat, spre bucuria cea mai personală și mai pură, o ocupație pe care nimeni nu ți-o impune și care nu-ți aduce nici un profit material, faci să se dezvolte în lăuntru imense forțe și energii spirituale. Oamenii pot deveni ceea ce Camil Petrescu numea „suflete tari”, în măsura în care sînt capabili să se dedice unei idei, unei activități izvorîte din cea mai liberă inițiativă interioară și fără să fie stimulați în vreun fel

din afară. Adevăr esențial și binecunoscut înaintașilor, dar de care omul modern e din ce în ce mai străin. Ce-i drept, a preconizat și el ideea de „hobby”. Lipsa de elevație a acesteia e însă izbitoare. Ea rimează cu televizor, meci, bar, și alte divertismente relaxante ale citadinului actual. Îi trebuiesc acestuia eforturi interioare foarte energice pentru ca de la „hobby” să se ridice iarăși la nobila „violon d’Ingres”. Măsura acestor eforturi ar putea fi sugerată cam așa : omul să devină în stare a vedea măreția lui Einstein nu în teoria relativității și în contribuția adusă la crearea bombei atomice, ci în faptul că ilustrul savant — în *ciuda* acestor preocupări, care aveau să-i prilejuiască grave remușcări — era fericit și mândru să poată cânta la vioară Mozart, pentru care nutrea un adevărat cult. Ca și Ingres.

Cum l-ar putea apăra muzica pe copil de primejdiile unei anumite educații

Niciodată rolul muzicii în cultivarea multilaterală a copilului, a adolescentului n-a fost atât de important ca în această epocă de interes precumpănitor, iar adesea chiar exclusiv, pentru studiile și activitățile cu caracter tehnico-științific. Pentru ca acestea să nu dezumanizeze personalitatea prin hipertrofierea intelectului și spiritului pozitivist, este de o imperioasă necesitate ca sufletului să i se dea de la cea mai fragedă vîrstă și pe tot parcursul, hrana muzicală care să-i permită a se dezvolta armonios. Prilejuind trăiri emoționale intense, muzica este cel mai bun antidot împotriva primejdiei de uscare și insensibilizare pe care o conține potențial îndeletnicirea cu lucrurile neînsufletește și subordonate necesităților practice. Hrănit de timpuriu cu muzică, sufletul pătrunde cu mult mai puține riscuri în lumea concepțiilor, formulelor, mașinilor.

Nu orice muzică are însă o asemenea eficiență. O hrană muzicală de proastă calitate are pentru viața afectivă urmări foarte asemănătoare celor pe care le constatăm, pentru corpul fizic, cînd alimentația din vremea copilăriei a fost defectuoasă. E ceea ce se înțelege foarte greu în școli, unde este încă aproape de neconceput ca la baza educației muzicale a celor mici să fie puși Vivaldi sau Scarlatti, Mozart sau Haydn. Și totuși problema nu e de altă natură decît în cazul științelor exacte, unde se înțelege foarte bine că învățămîntul trebuie să se sprijine pe cele mai înalte cuceriri. Nu încetez a mă minuna în fața felului evoluat cum studiază azi copiii matematicile, înimaginabil acum un sfert de secol. De ce să nu triumfe acest punct de vedere și în predarea muzicii? Numai că, în domeniul artei, „cele mai înalte cuceriri“ nu înseamnă, ca în știință, ultimele descoperiri și noutăți, ci *supremele valori*. Educația muzicală a celui care, purtînd încă pantaloni scurți, află despre teoria mulțimilor și teoria relativității, trebuie să conste în familiarizarea substanțială cu operele, melodiile, spiritualitatea marilor maeștri. Teama că aceștia ar fi inaccesibili vîrs-

telor tinere este cu totul nejustificată. Pînă și la austerul Bach se pot găsi *cu prisosință* lucruri pe măsura puterii de înțelegere chiar și a celor mai mici. *Nu există* mare compozitor a cărui operă să nu conțină *toate* treptele accesului spre esența cea mai înaltă a muzicii. Inaccesibilă sufletului este nu fraza muzicală a lui Bach sau Mozart, ci înșiruirea searbădă de intervale cu pretenții de simplitate adecvată vârstei : ea poate fi memorată, dar n-are forță fecundantă pentru viața sufletească.

Acțiunea de restrîngere a predării muzicii în școli a fost, dacă nu determinată, cel puțin stimulată de constatarea felului cum se desfășoară educația muzicală în cadrul învățămîntului de cultură generală. Dacă ținuta acestei educații ar fi fost elevată și energică, dacă în predarea muzicii s-ar fi afirmat un curent de fervoare și înnoire, pedagogia muzicală ar fi demonstrat convingător rolul acestei arte, ar fi impus-o ca obiect de valoare și importanță esențială în formarea personalității — adică ceea ce poate și trebuie să fie. Dar vai, ca unul care, de două decenii îi urmăresc îndeaproape, de la catedră, pe cei ce pleacă în întreaga țară să facă apostolat muzical, trebuie să recunosc că modul actual de formare a viitorilor profesori de muzică este departe de a răspunde unei asemenea misiuni. Soarta muzicii ca *artă vie* în învățămîntul muzical superior (mă refer deocamdată numai la cel cu caracter pedagogic, deși unele generalizări n-ar fi deloc neîntemeiate) este poate și mai îngrijorătoare decît în învățămîntul de cultură generală. Viitorul profesor de muzică este educat sub semnul unei înțelegeri didactice, schematice și meșteșugărești a menirii sale. Studentul părăsește Conservatorul pentru a trezi dragostea de muzică în cei mici fără a avea habar de ceea ce trebuie întreprins pentru a aprinde entuziasm în inimi, pentru a face muzica *iubită*. Toți ceilalți absolvenți ai Conservatorului pleacă în viață cu o „măiestrie” : de a compune, de a cînta din voce sau dintr-un instrument, de a dirija. Numai viitorul profesor de muzică n-are nici o măiestrie : el știe din toate cîte ceva, dar nu știe nimic temeinic. Ce să ne mai mire mediocritatea predării muzicii în școli, cînd din secțiile pedagogice ale Conservatoarelor ies absolvenți care nu află că a aprinde entuziasmul pentru muzică în sufletul tînar presupune o *înaltă artă* : artă de a evoca, de a pune în relief marile valori, de a fi prin întreaga-ți atitudine un simbol viu al muzicii.

Înțelepciunea celor care decid ar trebui să vadă mai departe decît o poate face pedagogia muzicală, cu limitele ei din momentul de față. Lipsa de talent a unor profesori — din păcate destul de mulți — nu trebuie să eclipseze importanța muzicii ca atare printre obiectele de învățămînt. Predată viu și nepedant, pe baza marilor valori, ea poate rezolva multe probleme de ordin moral care se pun unui tineret cu neobișnuit de acute cerințe și dificultăți sufletești. Dacă e să se acționeze cu energie și în mod radical, să se facă lucrul acesta printre cei ce, trebuind să ducă flacăra iubirii de muzică în școli, părăsesc Conservatorul cu torța neaprinsă.

Pentru ca muzica să înceapă să-ți vorbească, nu este suficient s-o asculți. Ba mai mult: nu este suficient nici să-i cunoști profesional limbajul, ca teoretician sau practician al lui. Trebuie să te fi deprins a reflecta filosofic asupra ei, lăsându-te un timp stimulat în direcția aceasta de către cei care au făcut-o cu profunzime și noblețe. Celui ce se apropie de ea fără o cultură estetică, muzica nu-i dezvăluie adevăratele ei sensuri, sau mai bine zis: revelațiile ei sînt proporționale cu nivelul de înțelegere estetică a celui ce se îndreaptă spre ea.

O prejudecată dintre cele mai răspîndite — mai ales printre artizanii muzicii — este aceea că meditația filosofico-estetică ar falsifica raportul normal care trebuie să existe între această artă a inefabilului și creatorii, interpreții, ascultătorii ei. Firește că o speculație pur cerebrală, aridă, ne va îndepărta de ființa vie a muzicii, dar o asemenea speculație n-are de fapt nimic comun cu meditația, cu filosofia, cu estetica — îndeletniciri care, în veritabilul lor înțeles, presupun tensionare incandescentă a spiritului. Grație lor conștiința este potențată și dinamizată, ceea ce-i permite să abordeze fenomenul muzical cu priceperea de a pune întrebări, și mai ales de a le pune în modul cel just. Trebuie într-adevăr să știm a întreba muzica, și anume cu perspicacitate, forță și patetism, pentru ca ea să înceapă a-și șopti tainele, a căror descoperire ne e atît de necesară pe drumul dureros al vieții, al cunoașterii de noi înșine. Poate ea să ne smulgă oricîte lacrimi: dacă n-am deprins arta dialogului filosofic cu ea, un asemenea efect va rămîne doar lacrimogen, va fi — cum spunea Kant — aidoma batistei parfumate, al cărei miros, oricît de violent ar fi el, dispare numaidecît.

Pe cît ne depărtează de muzică speculația cerebrală, pe atît ne apropie de ea adevărata meditație filosofico-estetică, în care ne angajăm cu întreaga ființă, cu pasiunea căutării adevărului. Căci în acest din urmă caz nu mai e vorba de o

conceptualizare — și deci o devitalizare — a relației cu artisticul, ci de formarea unei noi facultăți de percepere, de îmbogățirea sensibilității muzicale cu o nouă și esențială dimensiune : aceea care-ți dă posibilitatea să întrezărești ce se ascunde dincolo de sonorități, în abisurile tăcerilor pe care Bach și Mozart le fac să se instaureze în sufletul nostru. Percepută nu la nivel sentimental, sonor sau tehnic, ci din perspectivă estetică, muzica se dovedește a fi cu totul altceva decât își închipuie — în suficiența lor — cei ce n-au ajuns s-o privească decât cu mentalitate de consumatori sau meșteșugari. Căci o dezvoltare a capacității teoretice (și aici e poate util să amintim sensul original al grecescului „teoria“, compusă din *theos*, adică zeu, și *orao*, a vedea), în înțelesul cel mai adânc al cuvântului și ferită de cerebralizarea care usucă viața, nu numai că nu ne înstrăinează de muzică, dar de abia ea ne apropie de mesajul spiritual al acestei atât de enigmatice arte.

Nu orice sistem de idei care se dă drept estetică purcede, însă, din adevăratul duh al muzicii. Îți croiește drum spre realitatea ei interioară și spre forța ei dătătoare de viață, numai acea estetică în care trăiește măcar presimțirea mesajului înalt, deschizător de grandioase zări spirituale, a căror solie ne-o aduce marea muzică. O asemenea viziune — pe care un Beethoven, un Schumann, un Wagner, un Mahler au formulat-o și verbal cu pasionată convingere interioară — este astăzi din ce în ce mai eclipsată de mulțimea curentelor înclinate să vadă în muzică orice în afară de rolul ei de mesageră a lumii spirituale. Iar dintre acestea, mai gălăgioase se arată a fi cele inspirate de așa-zisul structuralism. Estetica muzicală de orientare structuralistă este doar dezvoltarea *non plus ultra* a pedantului formalism practicat de școala muzicologică germană a secolului XIX sub înrîurirea concepției lui Eduard Hanslick. Ceea ce fac neohanslickienii nu e decât o modernizare a procedeelelor de analiză și a limbajului (asezonate cu diverse sugestii ale ciberneticii, informaticii etc.) a căror esență rămîne însă întru totul aceeași : înțelegerea muzicii *exclusiv* ca înlănțuire, mai mult sau mai puțin ingenioasă, de sunete, acorduri, tipare formale. Cît i-ar fi de pretențios limbajul, aș spune chiar jargonul, structuralismul muzical modern, n-a descoperit nimic în plus față de Hanslick care, la 1854, spunea (polemizînd cu marii romantici) că muzica nu exprimă decât

„forme sonore în mișcare“ și că nimic din ceea ce depășește sonorul (sentiment, idee, metafizică) nu intră în sfera posibilităților ei expresive. Cine se lasă acaparat de o asemenea înțelegere a muzicii (și pentru intelectualul modern tentația este, vai, foarte mare) își supune sensibilitatea muzicală unui proces de închistare și opacizare. La el teoria nu mai este ceea ce etimologic ni se spune că trebuie să fie, ci se așează peste privirea spirituală ca un fel de ochelari deformatori, cu atât mai primejdioși cu cât dau iluzia exactității. Pericolul e actual mai ales pentru profesionist. Melomanul, ancorat într-o atitudine sentimentală față de muzică, e deocamdată la adăpost. Dar nici lui sentimentalismul nu-i va descoperi adevărul, câtă vreme nu se va lăsa înnobilat de luminile superioare ale acelei estetici care face spiritual vizibile și audibile cele ce altminteri nu se văd și nu se aud.

Compozitorul ca prevestitor al viitorului și viitorul muzicii

De un secol încoace muzica nu încetează a ne atrage atenția în mod neliniștitor asupra forței ei de anticipație. Parcurgînd istoria ultimului secol de muzică, nu poți să nu fii impresionat pînă la tulburare de caracterul prevestitor și premonitoriu al noilor înfățișări pe care ea le lua de-a lungul acestei zbuciumate evoluții. Orice mutație importantă care se producea în sînul limbajului muzical era neîntîrziat urmată de zguduri ce echivalau cu adevărate seisme în planul social, sufletesc, spiritual. Pentru istoricul muzicii este chiar captivant să reconsidere evoluția artei sale din unghiul „futurologiei“.

Capacitatea atît de izbitoare a muzicii de-a anticipa evenimente sociale și dislocări sufletești-spirituale nu este decît cealaltă față a problemei modernității. Muzica s-a manifestat ca „futurologie“ sonoră atunci cînd — conștient și cu premeditare — compozitorul a vrut să impună dezvoltării ei un tempo accelerat. Aceasta s-a petrecut pe la jumătatea secolului trecut, adică în momentul de apogeu al romantismului. Se purcase atunci la o înnoire din ce în ce mai radicală a limbajului, cu presentimentul dătător de fiori că, în felul acesta, vor ieși la iveală zone spirituale de o splendoare și un insolit a căror putere de fascinație nu-și are seamăn în trecut. Muzică modernă a existat desigur în toate epocile — încă din secolul XIV se vorbea despre o *ars nova* — dar niciodată experimentarea noilor forme de expresie nu avusese un caracter atît de frenetic și nerăbdător, nu fusese cu atîta înfrigurare orientată spre un viitor a cărui sosire dorea s-o grăbească, s-o anticipeze. Pînă la romantici, toate „modernizările“ muzicii, în genere discrete și grefate pe un fond tradițional, fuseseră accesibile și plăcute contemporanilor. De la Wagner spre noi, cercul celor entuziasmați de fenomenul — tot mai acerb — al modernizării, n-a încetat să se micșoreze. Marele public nu mai saluta opera inovatoare a muzicianului. Acesta din urmă se consolă atunci cu gîndul că muzica sa

va fi recunoscută de cei ce vor veni, a căror sensibilitate el o anunță profetic. Și Wagner lansează faimoasa noțiune-slogan care întrece entuziasmul — și așa debordant! — al admiratorilor, iar adversarilor le oferea o bogată sursă de inspirație pentru vituperările lor: *Muzica viitorului* (*Zukunftsmusik*). Ce era aceasta? Era înfățișarea pe care începea să-o capete muzica sub impulsul năzuinței febrile spre un nou limbaj, capabil să evoce zonele tenebroase și tulburi ale psihicului uman. Și într-adevăr, una din caracteristicile esențiale ale curentului muzical inaugurat de Wagner era capacitatea de anticipare. Numai că profetismul noii muzici avea totdeauna un caracter sumbru. Adevărată cobe, „muzica viitorului” n-a prezis nicio dată ceva luminos...

Dar până la romantici? Să le fi fost, oare, refuzată vechilor maeștri ai polifoniei renascentiste, ai preclasicismului, barocului și clasicismului, forța vizionară? O, nicidecum. Și asta pentru simplul motiv că vizionarismul este consubstanțial muzicii. Muzica este prin însăși natura ei o artă a clarvederii, a ieșirii din timp, a saltului înainte peste veacuri. Da, peste veacuri, și din acest punct de vedere, „futurolgia” modernilor de dată recentă are o vedere mult mai scurtă decât a maeștrilor de odinioară: ea nu poate anticipa decât ceea ce se pregătește să bată — dacă nu chiar bate — la poarta vieții contemporane. Bach nu prevestește desigur revoluția franceză care avea să izbucnească la trei decenii după moartea lui — am putea spune chiar că îi ignoră iminența —; „futurolgia” sa este de amplă respirație, ea prefigurează acel om al viitorului care se va profila pe măsură ce ființa umană va restabili contactul cu centrul ei spiritual luminos și se va ridica biruitoare deasupra hăurilor din ea însăși. Muzica acestui om grav bolnav de ochi și atât de modest în intenții vedea mai departe decât muzica celor care au pus în circulație sloganurile „modernității” și „viitorului”.

LVIII

Frecventarea marii muzici — inegalabilă școală a năzuinței spre ideal

„Feriți-vă de omul care nu iubește muzica“ — ne avertiza Shakespeare în *Neguțătorul din Veneția*. Un asemenea om este, într-adevăr, capabil de orice ticăloșie. A nu iubi muzica — în sensul înalt, bineînțeles, pe care trebuie să-l acordăm ideii de iubire și de muzică — înseamnă a dovedi incapacitate de a adera la valori spirituale, de a li te dedica sufletește. Iar de la cel ce nu ancorează într-o convingere interioară elevată, te poți oricând aștepta la cea mai mișelnică lovitură. A-i asculta cu evlavie pe Bach și Mozart, a crede din toată ființa în adevărul exprimat de muzica lor, a lua în serios planul existențial la care ei ne ridică — iată un mod neechivoc și chiar pregnant prin care oamenii își pot dezvălui unii altora puterea de a se dăruia idealului, în lipsa căruia sufletul este invadat de cele mai distrugătoare porniri.

Idealul este o țintă pe care n-o putem vedea cu ochii fizici și a cărei realitate n-o putem demonstra pe cale pozitivistă. De aceea se și numește așa. Dar tocmai pentru că este invizibil și nedemonstrabil, are el incomparabila sa forță dinamizatoare și purificatoare. Or, tot așa este și felul în care muzica ne cere să credem în mesajul ei. Ea nu relatează fapte, nu ne înfățișează imagini, nu ne ține discursuri, ci face pur și simplu ca prin fața sufletului nostru să se perinde un torent sonor abstract (și cât de concret, totuși, ca autenticitate și unicitate a trăirii), căruia ne supunem ca unui adevăr suprem, ca unei legi absolute, ca unei voințe irezistibile. În această stare sufletească ascultă, dacă muzica trăiește realmente în tine, *Ofranda muzicală* sau *Simfonia a noua*, *Flautul fermecat* sau *Parsifal*, o simfonie de Bruckner sau una de Mahler. Ele te transportă într-o zonă care, pentru știința exactă, este pură iluzie, și totuși contempli acea zonă cu o încordare, o dăruire și o certitudine pe care mai niciodată nu ți le inspiră lucrurile și ființele din jur, vizibile și pipăibile. Dealtfel acesta și este semnul adevăratei iubiri a muzicii : melomanul nu iubește

o nălucire, el nu se îndoiește cîtuși de puțin de realitatea celor ce-i sînt dezvăluite de muzică, mesajul ei are pentru el substanțialitate și eficiență. Frecventarea mării muzici poate de aceea să fie o inegalabilă școală a năzuinței spre ideal — această condiție vine *qua non* a tinereții și forței sufletești. Totodată, sufletul ce tinde cu fervoare spre ideal, spre valorile ideale ale vieții, e ca făcut pentru a primi marea muzică, și este suficientă o împrejurare stimulatorie pentru ca puterea de a înțelege ce-i spun mării maeștri să înflorească în el. Năzuința ardentă spre ideal este manifestarea unei structuri psihice prin excelență muzicale. Cea mai intimă și mai pură realitate a sufletului nostru este din aceeași substanță spirituală din care e făcută muzica. Așa se explică nevoia vitală de a cînta, permanenta noastră însoțire — mentală sau fredonată — de către firul melodic.

Nimic nu este mai primejdios pentru verticalitatea lăuntrică a omului decît pierderea capacității de a crede în ideal și de a tinde spre el. Ascultătorului necultivat i se oferă lascivități, spaime și amok-uri sonorizate, iar amatorului de rafinamente modernismul îi pune la dispoziție gama sa de modalități, aparent foarte bogată — căci merge de la tonurile cele mai lugubre și disperate la viziunile cele mai ingineresti și dezumanizante —, dar în fond jalnic de săracă. Și pe canalul muzicii ușoare, ca și pe cel al așa-zisei muzici grele, vin spre sufletele noastre puhoai întunecate, care deja au început să stingă în multe conștiințe lumina dătătoare de direcție și forță a idealului. În aceste condiții, a rămîne credincios adevăratei muzici, adevăratelor valori, a poseda organul și criteriul lăuntric care să-ți permită a le distinge, nu mai este doar o chestiune de „gust“, de estetică, ci o problemă de filosofie și etică, de opțiune existențială. „Spune-mi ce muzică iubești și-ți voi spune cine ești“ — cam așa s-ar putea completa azi adagiul shakespearian, rostit într-o vreme cînd muzica era încă — în mare — una și nedespărțită. A spune despre cineva că iubește muzica a devenit insuficient, echivoc, nedefinitiv. Așa-numitul „consumator de muzică“ (o, să audă Shakespeare acest cuvînt, din care esteticienii au făcut un concept...) este în zilele noastre deopotrivă deschis și binelui, și răului. Consumul

industrial de muzică e azi perfect compatibil cu lipsa oricărui ideal. Problema este nu să iubești muzica, ci care e muzica iubită de tine și cu ce iubire o iubești.

Firește că, în fața puhoaielor mai sus caracterizate, *unul* din digurile pe care sufletul în mod instinctiv le ridică, este atașamentul său pentru muzica marilor maeștri ai trecutului. Întru derutarea și demobilizarea lui a fost născocit sloganul modernității, a cărei neacceptare ar echivala infamant cu insensibilitatea retrogradă. Este cât se poate de eficace ca cel devotat Idealului și Muzicii să se înarmeze cu nepăsare și umor.

LIX

Poate spune

că a înțeles cu adevărat mesajul muzicii
doar cel care are curajul
să se despartă la timp de ea

„Dacă iubiți muzica — pierderile, curgerile, creșterile; dacă vă place geometria și rigoarea, fără să vi se împietrească inima și mintea, dacă aveți un dram de nebunie și un munte de măsură — veți întâlni, cândva, Filozofia.“

C. NOICA, *Jurnal filosofic*

Continuă să înainteze prin noapte, pentru ca dintr-o dată să constate cu surprindere că cea care-l călăuzea de atîta amar de vreme în acest întuneric fără sfîrșit, rămînea tot mai în urmă. Remarcase acest lucru după slăbirea luminii de care se obișnuise să se știe înconjurat. Crezuse la început că vreo banală dificultate îngreuna mersul însoțitoarei sale. Dar cînd razele ei deveniră palide, iar tenebrele de nepătruns, se opri, îngrijorat în egală măsură pentru înaintarea sa și soarta prietenei. Privind înapoi, o văzu așezată pe o piatră, la o bună distanță de el, dar nu atît de departe încît lumina pe care o emana să nu-l poată ajunge. Ostenise? I se întîmplase ceva? Făcu drum întors și, cînd fu aproape de ea, îi întinse tandru mîna, ca pentru a-i ajuta să se ridice. Ea rămînea însă nemîșcată, cu privirile ațintite în Pămînt. Se simți cuprins de un presentiment funebru: ceva parcă murise în el sau se pregătea să moară — de aici lipsa de vlagă a întregii sale comportări. Ingenunchie lîngă ea și făcu din priviri gestul pe care-l făcuse cu mîna. Albastrul melancolic al privirilor ei se propti pe întrebarea lui mută.

— Da, așa este, murmură ea într-un tîrziu, aici ne despărțim.

— Cum să ne despărțim? sări el ca fulgerat. Cum să mă lași singur în noaptea asta care nu se mai termină și în care știi de cîte ori m-ai ajutat să nu mă pierd?

— Exagerezi, prietene, nu eu te-am salvat atunci, ci altceva, din a cărui lumină eu însămi sînt o fărîmă. Sau mai bine zis luminez pentru că sînt luminată la rîndul meu. Eu să te salvez !... Biata de mine... Cel mult dacă ți-am înseninat unele tristeți și alungat unele oboseli...

— Lasă la o parte modestia asta lipsită de milă. Cum poți pretinde că nu tu m-ai salvat cînd ți-am văzut totdeauna brațul oprindu-mă să nu cad sau să nu alunec, și lumina călăuzindu-mi pașii ori de cîte ori obscuritatea devenea impenetrabilă ? Neștiindu-te prezentă, nu m-aș încumeta să fac nici doi pași, iar dacă i-aș face, m-aș aștepta în fiecare clipă la o catastrofă. Toate acestea îți sînt bine cunoscute : ce rost are să-ți micșorezi rolul ? Glumești, desigur, dar glume de acestea, care-mi dau fiori, să nu mai faci...

— Te înșeli, dragul meu, atribuindu-mi o putere salvatoare. Este așa cum îți spun : nu eu te-am călăuzit și ajutat să nu te prăbușești. Cum, însă, în imediata-ți apropiere nu puteam fi văzută decît eu, ți-ai zis că de la mine trebuie să fi pornit iradiațiile revelatoare și încurajatoare, cînd în realitate eu cel mult le mijloceam. Atașamentul tău față de mine se datorește mai ales unei iluzii : mi-ai atribuit virtuți fantastice, mergînd pînă la a vedea în mine rezumatul și chintesența Universului, oracolul care aducea dezlegare tuturor enigmelor, panaceul suferințelor sufletului. Or, eu nu sînt decît o ființă fragilă care știe să surîdă și să mîngîie. Nu-s în stare de mai mult...

— Ce tot vorbești ? Halucinezi. Trebuie să fii bolnavă. Hai să mergem.

— Nu, prietene, spiritul mi-e mai limpede ca oricînd. Limpezimea aceea neobișnuită și tristă a clipelor de adio...

— Chiar de ar sta lucrurile așa cum pretinzi, singur nu pornesc mai departe. Nu mă interesează dacă de la tine sau de la altcineva mi-au venit efluviile izbăvitoare. Ceea ce știu este că m-am obișnuit cu tine și că prezența ta mi-e indispensabilă.

— Te înșeli și în privința asta. Au rămas pur exterioare — te vei convinge în curînd — și obișnuirea cu mine, și necesitatea prezenței mele. Uiți că de atîta vreme îți grăbești pasul și o iei înaintea mea, mînat de un alt imbold decît vechea ta dragoste pentru mine, și atras de o altă țintă decît frumusețea cînturilor mele. Legătura noastră a rămas formală ;

că mai supraviețuiește în ea și ceva substanță afectivă, s-ar putea, dar cred că e mai mult amăgire. Nu are sens să te mai însoțesc. Vrei să lăsăm această legătură să degenereze într-un prozaic menaj? Nu merit o asemenea umilire. Și nici de tine n-ar fi demn...

Se opri, vădit emoționată. Ajunsese parcă la capătul puterii care-i îngăduise să vorbească atât de senin și liniștit. De-abia atunci începu el să înțeleagă semnificația presentimentului funerar. Îl năpădi o senzație paralizantă de singurătate, amestecată cu rușinea de a se constata ingrat și demascată în ingratitudinea lui. Apoi, o egoistă neliniște țîșni sălbatic din străfunduri, dar în momentul cînd ajunse pe buze pentru a se exterioriza într-o implorare disperată, ea își continuă pe același ton vorbirea :

— Vei vedea, cît de curînd, că am făcut bine părăsindu-te. Te las doar cu cîteva clipe înainte de a-ți fi devenit inutilă și împovărătoare. Dealtfel, rolul meu trebuia să dureze pînă ce ai fi simțit noul imbold și întrezărit noua țintă. Și nu este exclus ca spre acestea eu însămi să te fi condus pe nesimțite. Odată ele apărute, eu nu mai am nici un rost. Iar demnitatea mă împiedică să accept o existență de tolerată, în umbra altor pasiuni. Nu-ți port nici un resentiment — aibi în privința asta cugetul împăcat —, căci era inevitabil să ajungi aici, aceasta fiind o consecință inițial inclusă în însăși iubirea ta pentru mine. Poate că eu sînt adevărata vinovată — dacă cineva are vreo vină ; apărîndu-ți în viață, ți-am dat niște aripi care, mai devreme sau mai tîrziu, trebuiau să nască în tine dorința de a zbura...

Să zboare ? Despre zbor putea fi vorba acum cînd se vedea mai imobilizat în întuneric ca oricînd ? Nici măcar pămînt ferm sub picioare nu mai simțea : plutea, suspendat într-un vid fantastic. Într-atît refuza să accepte noua condiție de abandonat solitudinii, încît totul îi părea ireal. Ea îi mîngîie însă părul cu o gingășie inimitabilă și, încercînd să surîdă, reluă :

— Nu fi îngrijorat. Îndrăznește și mergi mai departe. Drumul ți se va arăta. Adică, sper. După cîte îmi dau seama, acum te îndrepti spre ieșirea din întuneric, spre acea lumină cu care m-ai confundat și a cărei vagă rășfrîngere sînt. Nu te mai gîndi la mine, nu te mai neliniști pentru mine. Nu e prima mea despărțire de acest fel : de cîte ori nu a trebuit să re-

nunț la cei care mi-au dăruit sufletul lor pentru ca apoi să și-l ia înapoi, îmbogățit cu mirajele pe care le puneam în el ! Cu fiecare asemenea despărțire muream câte puțin. S-au adunat însă atâtea morți, încît nici nu mai știu dacă trăiesc sau sînt doar fantoma celei care am fost cîndva. Mergi, iubitele...

Își ridică spre ea privirile pe care se zugrăvise toată sfîșierea și sfîrșirea din lăuntru. Se găsi, însă, îngrozit, față în față cu o bătrînă zbîrcită și încovoiată, scheletic de slabă și cu gura suptă. Nici o emanație nu mai lumina spațiul. Era la un pas de respingătoarea făptură și abia îi distingeau contururile. Bruma de vizibilitate venea din licăriri răutăcioase ale ochilor ei. A, nu ! decît o prezență ca aceasta, mai bine întunericul și singurătatea. Se ridică brusc și fugi, dar nu reuși să parcurgă decît cîtiva metri și căzu împiedicat de o piatră. Se aplecă să-și frece locul lovit și, în timp ce durerea se retrăgea, i se păru că obscuritatea se rarefiază iar contururile din jur se deslușesc. Era tot noapte — nici vorbă să se lumineze de zi — dar nu se mai simțea dezorientat și pierdut. Ce straniu ! Cum dobîndise oare transparență această beznă pe care o știa dintotdeauna de nepătruns ? Configurația peisajului îi apărea din ce în ce mai clară, în ciuda întunericului. Să fi fost doar obișnuirea cu acesta ? Sau erau cumva ecouri vizuale depărtate ale iubitei care dispăruse ? Sau poate avea loc un miracol ? Ce profundă, ce muzicală *sui generis*, era tăcerea care se așternuse după ce cîntul unduitor al prietenei se stinsese ! Își propuse, înfrigurat, să aștepte deocamdată. Oricum însă, indiferent dacă se va mai produce sau nu ceva, el își va continua înaintarea. Cu orice risc.

LX

**Fizionomia muzicii la proporțiile ei reale,
adică așa cum apare ea
în contextul unei existențe
ce năzuiește la realizarea spirituală de sine**

Urcase mult, foarte mult. Și pe măsură ce se apropia de vîrf, simțea că sufletul i se luminează. Era o lumină care trecea dincolo de el, perforînd negurile.

Cînd ajunse pe culme, în jurul lui era ca într-o dimineată strălucitoare. Pe cer, nici o pată. „În sfîrșit !” oftă el ușurat.

Se opri și îmbrățișă cu privirile peisajul. Un imens platou acoperit cu o zăpadă ce scînteia diamantin. Se gîndi cu bucurie că înaintarea îi va fi de acum ușoară. Iar zăpada aceasta îl va mai răcori puțin...

Se așeză să mai capete forțe. Era transpirat și obosit. Unele din rănile cățărării îl mai dureau. Urme de sînge pe haine trădau înfruntări primejdioase. Și porni iar. Într-adevăr, efortul care i se cerea acum era neînsemnat în comparație cu chinurile ascensiunii. Stratul de zăpadă era foarte subțire ; nu trebuia să-și croiască drum.

După puțin mers începu să i se facă frig. Își scoase o flanelă din sacul pe care îl purta în spate. Senzația de frig persista. Își puse atunci și mantaua. Degeaba.

Straniu, cu totul straniu acest frig ! Parcă venea nu din afară, ci din lăuntru. Numai așa își explica ineficiența veșmintelor. Și devenea tot mai pătrunzător acest frig. Pentru capacitatea de a-și continua drumul îl simțea mai primejdios decît istovirile și riscurile cățărării.

Peste suflet se lăsară umbrele îngrijorării, și întunecarea din el se revărsă în jur, înghițind treptat lumina. De la un anumit moment nu mai putea vedea unde pășește și încotro se îndreaptă.

Depuse sacul și se așeză pe el, într-o așteptare fără obiect. Nu îndrăznea să spere ceva, dar nici nu se lăsa cuprins de deznădejdea care bătea la porțile sufletului.

Și cum sta cu capul în mîini, avu impresia că printre degete pătrunde lumină. „E cu neputință, își zise el ; de unde lu-

mină cînd în suflet e noapte? Încep desigur să aiurez." Și își ridică din mâini capul pentru a înfrunta, lucid și dîrz, întunericul.

Nu, nu era nălucire. În jur, reveniseră limpezimile scînteietoare. De astă dată însă nu mai izvorau din el, ci dintr-o făptură ce stătea în picioare, în dreapta lui. Îmbrăcămintea ei era țesută din raze. Privirile lui uimite și ușor neliniștite se încrucișară cu ale ei, care-l învăluiau cu feciorelnică afecțiune. Nu-i veni să creadă.

— Cum, tu aici? Ce cauți pe aceste înălțimi și în aceste singurătăți spre care m-ai mînat? Îmi spuseseși că nu mă mai poți însoți, că nu cunoști drumul...

— Într-adevăr nu cunosc drumul care duce aici, dar nu pentru că n-aș mai fi călcat pe aceste locuri, ci pentru că numai prin zbor îmi este dat să ajung la ele. Eu însă de aici sînt...

— N-aș fi crezut că vii de la asemenea altitudini.

— O, și nu ești decît la primul plai. Peste puțin vei începe o nouă escaladare.

— Cum, iar va trebui să mă cațăr? Iarăși să sîngerez? Iarăși să fiu cu prăpastia sub picioare?

— Ai crezut cumva că va fi vreodată altfel?

— O, vai...

— Tu ai vrut-o. N-ai altceva de făcut decît să mergi mai departe. Continuarea înaintării — oricîte obstacole ți-ar ieși în cale — e mult mai puțin primejdioasă decît o încercare de întoarcere din drum. Sînt aproape sigură că aceasta din urmă ți-ar fi fatală.

— Da, ai dreptate. N-am de ales. Trebuie să-mi continui drumul. Dar nu-i așa că de acum înainte vei fi alături de mine?

— Nu, dragul meu, urcușul nu-l poți face decît pe picioarele tale. Aceasta este legea. Dar o bucată de drum, pînă la poale, te voi însoți. Pe aici e frig: ai nevoie de căldura mea. Dar cînd vei începe să urci, nu-ți va mai fi de trebuință. De altfel, greutățile ascensiunii și primejdiile te vor solicita atît de mult, încît nici nu vei remarca lipsa mea.

— Crezi? De cîte ori nu te-am invocat după ce mă abandonaseși, trimițîndu-mă în necunoscut...

— Hai, fii curajos! Forța ce ți-o vor da picăturile de sînge care se vor prelinge din rănile tale, va fi mult mai mare

decît cea care-ți venea de la mine, acolo jos, în cîmpie. De altminteri, pe aceste meleaguri nu eu sînt cea de la care poate veni forța. Ce pot să fac eu aici, e doar să te călăuzesc. Și o voi face ori de cîte ori, între urcușuri, te vei simți cuprins de frigul marilor altitudini.

Și îi întinse mîna.

El i-o cuprinse, cucernic, cu ambele mîini, o lipi de obrazul drept și o ținu așa îndelung. Apoi se ridică și, mîna în mîna cu ea, își reluă înaintarea. Toată oboseala se scursese din el, iar peste suflet o blîndă căldură se revărsa binefăcător. Și merseră, merseră, pînă ce la orizont începu să se profileze un pisc ce străjuia amenințător...

LA HOTARUL DINTRE MUZICĂ ȘI CUVÎNT



SHAKESPEARE

„Shakespeariană !“ Puține sînt atributele care să revină atît de frecvent în caracterizarea muzicii ca acest adjectiv derivat din numele marelui dramaturg englez. Controlați-vă și controlați și pe cei din jur ori de cîte ori audierea unei muzici prilejuiește formularea de judecăți apreciative : lumea shakespeariană va fi invocată mai des decît credeți întru caracterizarea atmosferei degajate de o sonată de Beethoven, o operă de Musorgski, o simfonie de Mahler sau Șostakovici.

În muzicologie analogia shakespeariană a devenit curentă. Înțelegînd prima parte din *Simfonia a cincea* de Beethoven ca o expresie a disperării unui suflet mare, Berlioz precizează că „totuși aceasta nu este o disperare reținută, vecină cu resemnarea, nu e durerea sumbră și tăcută a lui Romeo care află moartea Julietei, ci mînia cumplită a lui Othello, care aude din gura lui Iago clewetirea otrăvită, menită să-l convingă de vinovăția Desdemonei“. Analizele făcute de Romain Rolland muzicii lui Beethoven sînt presărate de comparații shakespeariene, comparații provenind nu din capriciul imaginației comentatorului, ci din convingerea că „acest om, care-l purta în el pe Shakespeare și spiritul dramei cu monologurile sale tragice și dialogurile sale pasionate, fără a putea dispune de un teatru, își lua revanșa în muzica sa instrumentală pentru toate tragediile refulate“. În lucrarea lui I. Sollertinski *Tipurile dramaturgiei simfonice* se emite interesanta ipoteză a existenței unui „simfonism shakespearian“ : el „oglindește anumite procese obiective ale devenirii dramatice“, după exemplul lui Shakespeare, care „nu își transforma nici unul din personaje într-un purtător de cuvînt al eului autorului : ideea operei se conturează din expunerea obiectivă a destinelor eroilor, și nu din digresiunile lirice sau didactice ale dramaturgului“.

Ne punem întrebarea : nu trebuie, oare, căutată o rațiune mai ascunsă în această tendință — la unii spontană, la alții elaborată — de a tălmăci muzica sub semnul universului și stilului shakespearian ?

I

Berlioz, Rossini, Mendelssohn-Bartholdy, Ceaikovski, Verdi, R. Strauss, Smetana, Dvorak, Prokofiev, Șostakovici, Hacıaturian, Stravinski, Kabalevski — iată numai câțiva din compozitorii care s-au adresat dramelor și comedilor lui Shakespeare, dar suficiente pentru a atesta înclinarea constantă a muzicii romantice, postromantice și moderne, pentru acest fenomen fundamental al literaturii universale. Nu cred să existe vreun alt scriitor care să fi captat atât de masiv preocupările compozitorilor. Și, după cum vom vedea, problema este departe de a se limita la inspirația directă din subiectele shakespeariene. Sfera ei este mult mai largă, atracția marelui Will exercitându-se și într-un alt fel, mai profund, mai generalizat. Să nu anticipăm însă...

Tendința shakespeariană, din ce în ce mai puternică în creația muzicală a ultimelor două secole, apare ca o replică târzie de afecțiune și gratitudine la ardoarea cu care Shakespeare însuși a năzuit în permanență spre muzică. Acest geniu al dramaturgiei avea o sensibilitate de muzician și ea a pecețluit întreaga lui creație dramatică. Aproape că nu există piesă în care muzica să nu-și spună cuvântul său înălțător și încurajator : este leitmotivul caleidoscopicei sale lumi de personaje, situații, idei.

Muzica este pentru el suprema confirmare a nobleței umane, atitudinea față de această artă putând sluji ca unitate de măsură a înălțimii la care s-a ridicat omul pe scara spiritualității. Nimic nu poate fi în ochii lui Shakespeare mai dezonorant decât să nu iubești muzica : când e vorba să coplesească sub dispreț pe vreunul dintre personaje, îi scoate la iveală opacitatea la farmecul muzicii (cum face Julius Cezar când îl caracterizează pe Cassius). Ființele de acest fel sînt cele mai primejdioase :

Acel care nu simte
Puterea muzicii și nu-l atinge
Măiastra întâlnire dintre tonuri
Viclean este ! Tîlhar și trădător !...
Gîndirea lui închisă e ca noaptea
Și-a lui simțire neagră-i ca Erebul !
Să nu te-ncrezi în el !

(Neguțătorul din Veneția)

Impregnându-te de frumusețile ei, muzica te smulge solitudinii mizantrope : artă a armoniei sunetelor, ea îți picură în suflet dorința fraternizării cu semenii, o generoasă duiosie :

Cînd muzică ascuți, îți vine a plînge ?
 Ceva frumos te poate dar mîhni ?
 De ce-o iubești, cînd inima ți-o frînge
 Și-ți dă tristeți în loc de bucurii ?
 Vezi — sunetele astea minunate,
 Ce se unesc în armonii cerești,
 Te ceartă blînd că în singurătate
 Inchisă-n tine, viața ți-o trăiești.
 Să iei aminte: strunele-și mărită
 Suava voce într-un singur cînt
 La fel cum o familie unită
 Rostește-n cor același drag cuvînt.

(Sonet VIII)

Este o artă a cărei esență e iubirea, o artă a comuniunii sufletelor : „Cu muzică iubirea se hrănește, cîntați-mi așadar !“ spune ducele în *A douăsprezecea noapte*, — dar a unei iubiri luminoase, apolinice, spiritualizate, care poate turna balsam peste chinurile legate de o pasiune nefericită : „Băiete, cîntă, mintea mea strivită-i sub a dragostei povară“ — zice un alt îndrăgostit, Don Adriano din *Zadarnicele strădanii ale dragostei*.

Muzica este o însoțitoare nedespărțită a multor eroi, o părticică a existenței lor. Shakespeare insistă frecvent asupra predilecțiilor lor muzicale (Benedick din *Mult zgomot pentru nimic*), îi înzestrează cu talentul de a cînta și a se acompănia (serenada lui Proteus din *Cymbeline*), ni-i arată învățînd unii pe alții meșteșugul instrumentelor (lecțiile pe care Hortensio le dă Bianchii în *Femeia îndărătnică*), sau discutînd despre limbajul muzicii (ca Iulia și Lucetta din *Cei doi tineri din Verona*). De obicei muzica nu rămîne un ornament agreabil al existenței eroilor, ci se împletește intim cu aceasta. În clipele extatice ale iubirii, gîndul lui Romeo se îndreaptă spre muzică, singura care ar putea da glas freneziei sufletului. Dar și în ceasul greu muzica este invocată — să ne amintim de Regele Ioan pe patul de moarte. Puterea mu-

zicii de a reconforta se arată uneori de-a dreptul magică : ea este cea care îl reînsuflețește pe Lear ajuns la un pas de ne-ființă, ea readuce liniștea în sufletul bîntuit de furtuni al lui Brutus.

Concepută ca parte integrantă a destinului eroilor, muzica se va încorpora organic țesăturii dramaturgice. Muzica în teatrul lui Shakespeare nu este ceea ce în mod obișnuit se înțelege prin muzica de scenă, menită să servească drept fundal unor momente ale acțiunii sau să umple antractele creînd o anumită atmosferă. Absența muzicii n-ar afecta în asemenea cazuri cu nimic esența piesei. Altul este rolul ei dramaturgic la Shakespeare ; autorul face din ea un element inseparabil al acțiunii, se servește de ea pentru a închea și rezolva situații, pentru a dezvălui adîncimi sufletești. Muzica de oboi sub scenă, pe care Shakespeare o indică în actul al IV-lea, scena 3, din *Antoni* și *Cleopatra* intervine ca o forță misterioasă, prevestitoare în ajunul luptei, și neliniștește cugetele :

"SOLDATUL IV: Sst ! Tăcere !

SOLDATUL I: Atenție ! Auziți !

SOLDATUL II: Dar ce să fie ?

SOLDATUL I: O muzică prin aer.

SOLDATUL II: Nu e-n aer, e sub pămînt.

SOLDATUL IV: Este un semn bun, ce ziceți ?

SOLDATUL III: Nu cred" etc. etc.

Cînd durerea din suflet atinge paroxismul, ea se preface în muzică : sălbatică la bătrînul Lear, care „cîntă în gura mare rătăcind prin cîmpie“, de o deprimantă liniște la Ofelia, care, cu mințile pierdute, adună flori și deapănă viziuni incoherente.

Intervenția muzicii se produce de cele mai multe ori sub semnul credinței lui Shakespeare în forța ei binefăcătoare. Momentelor muzicale, de obicei neașteptat intercalate, Shakespeare le dă o semnificație simbolică : ele anticipează, subliniază sau aureolează triumful forțelor luminoase, al rațiunii și omeniei. Muzica deschide miraculos porți ferecate de un destin aspru. Pe aripile melodiei vin veștile sau schimbările care înseni-

nează sufletul eroilor. Să ne amintim ce se întâmplă cînd, după chinuitoare rătăcirii, Pericles își regăsește fiica :

- „PERICLES: Dar, ascultați, ce muzică-i aceasta ?
 Marina, spune-i tot lui Helicanus,
 Ce-i îndoit, că-ntr-adevăr mi-ești fiică...
 Dar ce-i această muzică ?
- HELICANUS: Mărite, n-aud nimic.
- PERICLES : Nimic ? Auzi, Marina,
 A sferelor înaltă armonie ?
- LYSIMACH : Nu-i bine a-i sta-mpotrivă. Să-i dăm pace.
- PERICLES : Voi n-auziți ? O, sunete suave !
- LYSIMACH : Mărite,-aud.
- PERICLES : O, muzică cerească !
 Sînt plin de armonii, și-un somn adînc
 Pe ochi mi-atîrnă : mă lăsați să dorm“.

(Pericles)

Pentru ca, adormind, o nouă muzică să-i prezică găsirea celeilalte ființe iubite, Thaisa, soția sa. În *Poveste de iarnă* muzica este aceea care, invocată („Paulina : Muzică, trezește-o ! Începe !“) va însufleți statuia Hermionei și va marca anihilarea pornirilor pătimașe din sufletul lui Leontes, ca un principiu generator de viață, înțelepciune, omenie. Muzica este deci pentru Shakespeare unul din mijloacele esențiale de construcție dramatică, ea slujindu-i la sugerarea năzuințelor celor mai adînci, a trăsăturilor sufletești celor mai ascunse, a tendințelor tainice pe care numai mintea celui inspirat le poate intuiti. Asemenea intercalări muzicale sînt înconjurate de aura misterului : neverosimile din punctul de vedere al unei înțelegeri plate a realismului (ce fel de muzică este aceea pe care nu toți cei din scenă o aud și care vine parcă din ceruri ?), ele nu-și dezvăluie sensul decît privite în lumina adevărului filosofic și psihologic pe care îl iradiază. Nu mai înregistrăm momentele muzicale ce însoțesc imaginile dansante, procesuale, funerare, sărbătorești, ca muzică de scenă în sensul obișnuit al cuvîntului : cîntece ale bufonilor, serenade ale îndrăgostiților, elegiile celor ce-și plîng morții, invocațiile magice, marșurile militare și mortuare etc. Ele îmbibă textele shakespeariene și alcătuiesc o adevărată frescă muzicală a epocii.

Neobișnuita muzicalitate a gândirii lui Shakespeare a dat temei unor cercetători (mai ales Otto Ludwig) să pună chiar problema unei structuri muzicale a dramaturgiei acestuia. Nu trebuie, desigur, forțată nota, atribuindu-i-se lui Shakespeare intenții arhitectonice care aveau să se contureze în muzică numai începând cu Bach și Beethoven, dar este un fapt că modul shakespearian de a construi te duce cu gândul la procedeele cele mai evolute ale tehnicii polifonice și simfonice. Între personaje se stabilesc relații ce amintesc spectatorului contemporan raportul dintre subiectul și contrasubiectul unei fugi, sau cel dintre tema principală și cea secundară a unei forme de sonată. Tumultuoasa acțiune în care eroii sînt angrenați este de aceeași natură cu dezvoltarea (prelucrarea) ce supune ideile muzicale celor mai felurite transformări, și încă o dezvoltare de tip beethovenian-romantic, cu un curs meandrat, plin de neprevăzuturi, iar multiplicitatea planurilor acțiunii sugerează etajarea caracteristică gândirii polifonice. Dar chiar nelegîndu-ne de procedee, nu au oare dramele shakespeariene, prin ciocnirile, tensiunile, policromia și arhitectura lor, înfățișarea unor adevărate simfonii scenice ?

Ipoteza unei anticipări shakespeariene a simfonismului este pe cît de discutabilă, pe atît de îmbietoare. Oricum, dă de gîndit faptul că spre subiectele shakespeariene compozitorii au început să se îndrepte masiv și constant de abia după ce logica dezvoltării simfonice (cu principiile caracteristice ei ; contrastul tematic, transfigurarea structurală a ideilor, planul complex al modulațiilor, dinamizarea repetărilor, structurarea dramatică a ciclului etc.) s-a conturat în liniile ei esențiale, adică spre începutul secolului al XIX-lea. Datorită cărui motiv, timp de aproape două secole, compozitorii părăseră a nu remarca teatrul shakespearian și dintr-o dată se năpustiră asupra temelor lui ? Nu cumva pentru că deslușeau în dramaturgia lui Shakespeare prefigurarea drumului pe care evoluau propria lor artă ? Ar trebui să privim fenomenul shakespearian dintr-o perspectivă mai largă decît cea literară sau teatrală, ca o cucerire prețioasă a gândirii artistice în genere, rodnică — printre altele — și pentru muzică, artă aflată pe atunci în plin proces de constituire a limbajului. Muzica s-a apropiat de teatrul lui Shakespeare din momentul cînd s-a văzut intrînd în posesia unor modalități de expresie pe care și le făurea sub înrîurirea spiritului shakespearian. El influența

pe compozitori, fără ca aceștia să-și dea pe deplin seama, ca o irezistibilă forță nevăzută. Afecțiunea nemărginită a lui Shakespeare pentru muzică acționa postum, fertilizând această artă și înzestrând-o cu posibilități de redare pe care nu le avea pe vremea vieții scriitorului.

II

Își dădea oare seama Shakespeare cât de palid putea sugera limbajul muzical al vremii atmosfera dramaturgiei sale ?

Într-atît de tulburător și neobișnuit era acest univers shakespeareian încît scandaliza chiar spirite în cel mai înalt grad luminate, ca un Voltaire, indignarea prelungindu-se în timp pînă la Tolstoi. Scriitorul englez aducea un mod esențial nou de a concepe imaginea artistică, derutant pentru mentalitatea clasică. Viața irumpea brutal, sfîșiind multe văluri ale distincției academice (tonul elevat, canoanele formale), aducînd în artă diversitatea amețitoare (anticipativ cinematografică !) a existenței, cu contrastele ei șocante între sublim și grotesc, duioșie și cruzime, omenesc și monstruos (*totus in antithesi !*). Parcă pentru a contracara această ofensivă a spiritului realist, subiectivitatea se dezlănțuie și ea cu o frenezie fără precedent, impregnînd evocarea dramatică de viziuni spectrale, întrebări pline de neliniște asupra sensului vieții, destinului uman. Un puternic flux de adevăr, fantastic, dramatism, reflexivitate — iată prin ce însuflețea opera lui Shakespeare întreaga gândire artistică, îmboldind poeții, pictorii, compozitorii, actorii să cucerească noi teritorii expresive, să adauge noi corzi lirei lor.

Nu întîlnim mai nimic din această problematică în muzica secolelor XVI, XVII. Compozitorii erau foarte departe de zărilor, înălțimile, ascunzișurile și adîncimile la care ajunsese — explorînd cu îndrăzneală necunoscutul — gîndirea shakespeareiană. Sîntem la răscrucea dintre arta polifonică renașcentistă și epoca preclasicismului — aflate, și una și cealaltă, cu totul în afara universului shakespeareian (cum vom vedea, nu din cauza ignorării marelui dramaturg de către muzicienii contemporani, ci în virtutea unor imperative izvorîte din stadiul de dezvoltare a limbajului muzical). Încă tributară spiri-

tului religios, cu năzuința sa spre o beatitudine transcendentă, muzica polifonică a Renașterii era la antipodul acestei lumi de pasiuni fatale, mistuitoare. De abia schițat, stilul instrumental nu se putea aventura dincolo de evocarea amabilă a unei atmosfere pastorale. Nici preclasicismul, care se întinde de-a lungul întregului secol XVII, prelungindu-se și în prima jumătate a veacului următor, nu ne oferă semne de apropiere a problematicii umane apărute în arta lui Shakespeare. E drept, muzica acestei vremi se laicizase considerabil, începuseră a lua ființă și primele orchestre, dar preclasicismul era dominat de exuberanța și candoarea adolescentină : constituindu-și limbajul mai târziu decât celelalte arte, muzica se află încă în tinerețea neumbrită de întrebări chinuitoare, acele întrebări pe care le conține opera shakespeariană, exprimând forța umanității și artei. Există de asemenea un spațiu greu de trecut (ca să nu spunem, poate exagerând, o prăpastie) între dinamismul trepidant, cvasi-cinematografic, al dramaturgiei shakespeariene și modul curent de a construi imaginea muzicală : cu respect pentru anumite canoane formale, cu suprafețe mari menținute în aceeași stare de spirit, cu grijă pentru evitarea contrastelor izbitoare, a asperităților, cu preocupări îndreptate mai mult spre aspectul arhitectural-static al operei, decât spre cel fluid-dinamic (acela pe care îl are în vedere Enescu, spunând că „muzica nu este o stare, ci o acțiune“ — calitate pe deplin cristalizată odată cu Beethoven).

Dacă un Voltaire — și încă după mai bine de un secol ! bombănea împotriva asprimilor și vehemențelor shakespeariene, cu atât mai îndărătnică trebuie să fi fost atitudinea compozitorilor, acești slujitori ai unei arte ce părea să se identifice cu ideea armoniosului și elanului pur (concepție pe care, cum am văzut, și Shakespeare o împărtășea). Nu este exclus ca mulți dintre ei să fi fost impresionați de măreția răscolitoare a lui Hamlet sau Othello, dar între această lume de personaje și lumea muzicii ei trebuie să fi văzut o flagrantă incompatibilitate. Cert este că marii compozitori care au trăit în Anglia acelor vremuri, un Purcell, un Händel (cu excepția operei *Crăiasa Zinelor* de Purcell) nu s-au simțit atrași de viziunea shakespeariană. Preferau librete cu subiecte mitologico-antice tratate în spirit convențional-galant de literați obscuri. Fiind încă în curs de închegare, limbajul muzicii împiedica

gîndirea componistică să-și pună acele probleme pentru a căror exprimare specific muzicală nu existau încă mijloace suficiente. Aceasta este explicația paradoxalului contrast dintre afecțiunea exaltată a lui Shakespeare pentru muzică și rezerva muzicienilor, timp de un secol și jumătate, față de teatrul lui Shakespeare. Rezervă care însă, spre finele secolului al XVIII-lea, va începe să cedeze. Mai întîi vag, apoi din ce în ce mai conștient, muzica va năzui să se apropie de idealul pe care opera lui Shakespeare îl întruchipa. Pe vremea dramaturgului și mult timp după el, părăind a nu avea nimic comun cu drumul muzicii, acest ideal avea să răsară la un moment dat în calea compozitorilor ca o fascinantă stea călăuzitoare : nu numai și nu atît oferînd subiecte, cît mai ales indicînd încotro să se dezvolte expresivitatea muzicii. Dacă lui Purcell și Händel le părea de neconceput ca muzica să evoce viziuni fantomatice ca cele din *Macbeth*, pasiuni mistuitoare ca cele din *Othello*, suflele chinuite de întrebări fatale ca cel al lui *Hamlet*, imagini plebeiene și grotești ca cele de care este atît de plin teatrul lui Will, compozitori ca Berlioz și Verdi, Mahler și Șostakovici aveau să considere că tocmai aceasta este lumea cea mai adecvată specificului muzical. Pe cît de tardiv, pe atît de generos avea să fie omagiul adus de compozitori acestui mare prieten al muzicii, genial prevestitor al viitorului ei.

III

Semnificativ : date privitoare la orientarea interesului compozitorilor spre teatrul lui Shakespeare apar simultan cu primele simptome ale shakespearizării muzicii. Mozart este cel ce îndrăznește, primul, să ridice un colț al cortinei care ascundea compozitorilor lumea contrastelor violente și întrebărilor neliniștitoare, ocolite cu grijă de mentalitatea muzicală clasică. Nu s-a inspirat niciodată direct din Shakespeare (era prea puternică tradiția confecționării comerciale a libretelor), dar necesitățile de expresie resimțite de el descindeau din viziunea shakespeariană a artei. Aristocratismul baroc de care era impregnată estetica operei clasice (Lully, Rameau, Gluck, Händel) face loc la Mozart, îndeosebi în *Don Juan*, prezenței multicolore a vieții reale, cu amestecul ei de sublim și grotesc,

personaje savuroase din popor. Sollertinski face o apropiere între feericul cu tîlc filosofic al pieselor shakespeariene și concepția mozartiană din *Flautul fermecat*. Stabilește chiar o analogie, nu lipsită de teme, între personajele *Furtunii* și cele ale operei lui Mozart: Prospero și Sarastro, Caliban și Papageno, cuplurile Fernando-Miranda și Tamino-Pamina. Nebunia Paminei îi evocă, prin felul cum este situată în context, nebunia Ofeliei. Suflul shakespearian care începe să adie în muzică odată cu Mozart apare însoțit de un fundament biografic: cu prilejul călătoriei făcute la Londra, Mozart îl văzuse pe celebrul Garick jucînd la Teatrul Drury Lane și făcuse cunoștință cu muzica scrisă de Mathew Locke pentru spectacolul cu *Macbeth*; autorul libretului la *Flautul fermecat*, Schickaneder, jucase în rolul lui Hamlet, după cum în acest rol apăruse și unul din interpreții Don Juan-ului mozartian, Böschort. Elemente care te fac să te întrebi dacă nu cumva shakespearizarea gândirii muzicale era mai mult decît un proces stilistic.

Cu Beethoven, înaintarea muzicii pe acest făgaș parcurge o etapă decisivă: sonata și simfonia concepute de el ca drame instrumentale, uneori tragic încheiate (*Appassionata*), în care omul înfruntă un destin sumbru, cu înfățișare diabolică (să ne amintim imaginea lui Iago, sugerată lui Berlioz de dezvoltarea primei părți din *Simfonia a V-a*); în care apar și dispar chipuri grotești de un comic amar (episodul pe tema cîntecului de chef *Ich bin liederlich* din sonata op. 110, atît de gravă în ideea ei generală); în care pasiunea se revarsă nestingherită, așa cum se revarsă de pe buzele Julietei și ale lui Romeo, și cum nu-și permitea nici Mozart — acest pre-romantic! — s-o exprime; și, în sfîrșit, deasupra căroră plutește nimbul unei reflecții adesea triste asupra existenței umane, Beethoven fiind primul compozitor care-și pune cu dureroasă acuitate întrebarea: a fi sau a nu fi? (Ce altceva este *Testamentul de la Heiligenstadt* decît un monolog hamletian în fața neantului?)

Dacă în cazul lui Mozart ideea shakespearizării conștiente a gândirii componistice este doar o ipoteză, în ceea ce-l privește pe Beethoven ea devine o certitudine. N-a ajuns nici el să scrie pe subiecte shakespeariene, dar a făcut pasul hotărîtor în direcția aceasta, fructificat masiv de către urmași. Constituind — după cum ne informează prietenul său Schindler — una din lecturile sale preferate (alături de Homer, Plutarh,

Goethe, Kant), Shakespeare devenise pentru Beethoven o obsesie. *Adagio affettuoso ed appassionato* din cvartetul op. 18 nr. 1 este compus sub înrîurirea stării de spirit în care-l confundase lectura lui Shakespeare. Întrebat de prietenul său, Amenda, în legătură cu sensul acestei muzici, Beethoven a răspuns: „Wohl, ich habe mir dabei die Szene im Grabgewölbe aus *Romeo und Julia* gedacht“. Afirmație ce pare să corespundă realității, deoarece pe o schiță neutilizată pentru încheierea adagio-ului, Beethoven scrisese în franțuzește: *Les derniers soupirs*. Actorul Anschütz relatează cum, în vara lui 1822, în timpul unei discuții cu Beethoven, acesta a fost subit cuprins de ideea compunerii muzicii de scenă la *Macbeth* (analogă celei pentru *Egmont*), schițând pe loc momentele care ar fi trebuit să-și găsească tălmăcirea muzicală. Și apoi celebrul răspuns dat de Beethoven lui Schindler, când acesta l-a întrebat ce a vrut să spună în sonatele op. 31 nr. 2 și op. 57 (*Appassionata*): „Citește *Furtuna* lui Shakespeare“ — răspuns care a pus în derută pe mulți critici, înclinați să vadă în aceste cuvinte indicația unui program ascuns. În realitate, aceste sonate, și în special *Appassionata*, prelua din *Furtuna* doar ideea generală a luptei omului cu stihiiile dezlănțuite, redînd-o într-un mod specific muzical, fără asemănări de detaliu cu piesa, dar reconstituind minunat atmosfera shakespeariană. Beethoven își însușise atît de intim lumea *Furtunii*, încît pe tînărul Gerhard Breuning, care venea să-i îndulcească singurătatea anilor de pe urmă, îl numea Ariel al meu (ceea ce ne face să presupunem că el se identifica cu Prospero). Indiscutabil, din vag și spontan, procesul shakespearizării muzicii devenea din ce în ce mai conștient.

Regretăm, desigur, că Beethoven nu a ajuns să pună pe muzică *Macbeth* sau vreun altul din subiectele dramaturgului englez. Ceea ce nu trebuie să ne împiedice a vedea uriașul său aport în călăuzirea muzicii spre idealul estetic care se desprindea din opera lui Shakespeare: o artă fremătătoare, patetică și veridică, o artă capabilă să sugereze sensul enigmatic al existenței umane și neliniștile intelectuale iscate de el. În-rîurit de spiritul shakespearian prin ceea ce acesta aducea nou ca viziune a vieții și artei, Beethoven înarma muzica cu acele mijloace care o făceau aptă să abordeze pieptiș problemele din *Hamlet*, *Macbeth*, *Othello*, *Romeo și Julieta*, pînă la în-

ceputul secolului XIX ocolite de compozitori. Pentru Romain Rolland îmbibarea gândirii beethoveniene de spirit shakespearean este o realitate atât de indiscutabilă, încît el consideră posibil ca prin imaginile dramatice să explice structurile cărora nu li se poate găsi justificarea pe plan pur muzical. Polemizînd cu cei ce nu găseau o logică în înlănțuirea introducerii instrumentale (conținînd temele mișcărilor precedente și melodia de imn a vastei construcții vocal-simfonice care va urma) cu „oda bucuriei” din finalul *Simfoniei a noua*, Romain Rolland compara construcția beethoveniană cu celebra scenă mută a comedianților din *Hamlet*, care amintește trecutul și totodată anticipează și declanșează deznodămîntul tragediei. „La fel se succed în finalul simfoniei, spune Romain Rolland, pantomima instrumentală și tragedia cîntată. Avem toate motivele să credem că acest procedeu răspunde unui instinct profund și elementar al acestui joc de somnambul cu ochii deschiși care se numește Teatru. Imaginea se formează mai întîi din norii groși care fumegă din abisul inconștientului, trece plutind prin cîmpul viziunii, enigmatică și fără cuvinte. Acest mutism și această enigmă amăgesc spiritul, care împrumută imaginii propria sa muncă de construcție — tot așa ca și în marele film mut, a cărui putere de evocare se dubla cu tot ce îi adăuga liberă interpretare a fiecărui spectator. Cînd această muncă interioară s-a terminat, iată că filmul începe să vorbească. Nu încercăm nici un șoc, nici o surpriză : ne așteptam. Ne spune răspicat ceea ce filmul mut doar ne șoptise. Este ca și cum, trezindu-ne din somn, am vedea și auzi ceea ce am visat. Sau, mai exact, alunecăm spre profunzimile visului, unde nu-ți mai dai seama că visezi : visul a devenit realitate. Așa se explică strania eroare de logică — *der logische Lapsus*, cum zice Schenker — care există în logica visului — în virtutea căreia primul recitativ cîntat ne anunță „sunete mai plăcute și pline de bucurie”, deja cunoscute nouă din filmul mut. Nu ne trece deloc prin minte să ne mirăm. Dimpotrivă ! Căpătăm confirmarea a ceea ce presimțisem obscur. Figura care revine ne este familiară. „Dar, cum spune tot Hamlet, poate că demonul, abuzînd de slăbiciunea mea, vrea să mă înșele... Doresc să am dovezi mai directe. Îi aud vocea. Umbra s-a făcut om. Îmi vorbește. O ating. Nu m-am înșelat, deci !...”

IV

Fructul se pîrguise și stătea gata să cadă. Muzica își extinsese imperiul asupra domeniilor spirituale pe care preclasicismul și clasicismul le evitau, acele domenii care, deși numai întrezărite de Beethoven, iritau sensibilitatea olimpicului Goethe. „Este foarte mare, este cu totul nebunesc. Ți-e teamă să nu se dărîme casa” — spusese el despre *Simfonia a V-a*. Era vuietul shakespearian atît de supărător celor cu receptivitatea încătușată de normele clasice.

Implicit, muzica își cucerește mijloace noi, capabile să transmită un asemenea mesaj : se constituise orchestra, și de la Bach la Beethoven ea căpătase deja o anvergură impresionantă, cu o pondere fără precedent a alăturilor, percuției ; se amplificase armonia, această dimensiune a limbajului muzical grație căreia expresia dobîndește tensiune, acuitate, miez ; se cristalizase tehnica dezvoltării simfonice, cu capacitatea ei de a evoca pur instrumental ciocnirile și devenirea dialectică a ideilor, procesele reflexive adînci ale gîndirii. Acumulare ce avea să împingă muzica spre abordarea subiectelor shakespeariene. Din prezență misterioasă care acționa din adîncuri nevăzute asupra dezvoltării muzicii, ca un transcendent *spiritus rector*, Shakespeare devine pentru compozitori sursa cea mai îmbietoare de inspirație. Rezerva preclasicilor și clasicilor se spulberase, șovăielile lui Mozart și Beethoven fac loc gestului hotărît. Compozitorul nu mai stă pe gînduri dacă să abordeze sau nu subiectul shakespearian, ci se îndreaptă spre el cu însetare ca spre lumea după care muzica tînjise în taină de secole. Nu tocmai acesta era terenul pe care putea muzica să-și realizeze cu maximă plenitudine specificul ei de mesageră a sufletului ? — așa pun problema romanticii. Și iată-l pe Berlioz, nerăbdător, cum spunea el însuși, „să introducă în arta muzicii geniul și vigoarea lui Shakespeare”, deschizînd ofensiva. Va înfrunta sumbra și sublima tragedie a celor doi îndrăgostiți din Verona : „*Romeo* de Shakespeare ! Doamne ! Ce subiect ! Totul pare predestinat pentru muzică !... Strălucitorul bal din casa Capuleților... Turbatele încăierări de pe străzile Veronei... Inegalabila scenă nocturnă de lîngă balconul Julietei : doi îndrăgostiți vorbesc în șoaptă despre o dragoste caldă, dulce și pură ca razele stelelor... Apoi îngrozitoarea catastrofă... Suspinele pasiunii transformate în horcăiturile morții

și, în sfârșit, jurământul solemn al celor două familii învrăjbite — rostit deasupra nefericiților copii —, jurământ care pune capăt vrajbei ce a făcut să curgă atîta sînge și atîtea lacrimi...”

Înrădăcinîndu-se în muzică, tema shakespeariană va da un nou imbold dezvoltării formelor acesteia în direcția inaugurată prin ceea ce aduceau inedit sau chiar revoluționar un Mozart din ultima perioadă, un Beethoven. Începe etapa intensivă a shakespearizării muzicii, pe parcursul căreia această artă își va schimba înfățișarea cu o iuțea vertiginoasă. Dealtfel, de la primul pas, tocmai sub acest semn se făcuse abordarea subiectelor marelui dramaturg. *Romeo și Julieta* de Berlioz era o „simfonie dramatică” cu cor, soliști și prolog cu recitative rostite de cor — o formă ce nu semăna nici cu simfonia clasică, nici cu oratoriul, ceva nemaiauzit pentru ambianța muzicală a vremii. O ascultăm azi delectîndu-ne, dar la apariția ei această noutate formală consterna și nemulțumea, atrăgîndu-și (cum avea să se întîmple totdeauna cu inovațiile substanțiale în expresie) reproșul lipsei de logică. Cît de neobișnuit trebuie să fi sunat ea dacă un muzician atît de înainte-văzător și liberal ca Balakirev (la rîndul său autor al unei uverturi pentru *Regele Lear*) putea spune: „*Romeo* este mai curînd o bufonadă decît o simfonie. Conține, e drept, un minunat *Scherzo féérique* și alte cîteva lucruri bune, dar în general e ceva inform pînă la ridicol” — îi scrie el lui Stasov în 1861.

Și acum începe o istorie lungă și întortocheată, a cărei depănare nu intră în intențiile noastre. Rînduri-rînduri, pe care scurgerea deceniilor le îngroșă, compozitorii au pornit la asaltul fortăreței shakespeariene. Multe, poate cele mai multe din compozițiile inspirate de Shakespeare nu s-au menținut în repertoriu, dar, în ansamblul ei, această masivă și susținută orientare spre subiectele dramaturgului englez a jucat un rol esențial în lărgirea expresivității muzicii. Ea obligă la căutarea formelor care să sugereze cu maximă elocvență imaginile fantastice, grotești, macabre, cu a căror evocare compozitorul nu-și prea deprinsese în trecut condeiul. Dacă recunoaștem năzuinței spre inovație calitatea de propulsor al dezvoltării muzicii, va trebui să constatăm că inspirația shakespeariană a alimentat, mai substanțial poate decît multe alte filoane, această năzuință. Tipică este, în această privință, evoluția lui Verdi față de subiectul shakespearian: avem toate motivele să presupunem că acest extrem de lucid (contrar unor aparențe)

creator n-a abordat pînă după vîrsta de 70 de ani decît o singură dată un subiect din Shakespeare, deoarece simțea că mijloacele sale, foarte tributare convenționalismului, sentimentalismului și grandilocvenței stilului italian de operă, nu prea răspundeau cerințelor unei asemenea tematici (mult mai mult i se potriveau subiectele schilleriene, hugoliene, la care dealtfel a recurs în repetate rînduri). O dovadă este refacerea radicală căreia i-a supus opera *Macbeth* după 18 ani de la compunere, pentru a înlătura, în limitele posibilului, retorismele stilului său mai vechi, deși a reveni asupra unei partituri nu prea intra în obiceiul maestrului. Dar și mai semnificativ este că refacerea lui *Macbeth* marca începutul unei perioade de lungă pauză și meditație: 14 ani Verdi n-a mai compus nici o operă — nu pentru că îi sleise vîna creatoare, cum insinuai criticii malițioși ai vremii, ci pentru că își dădea seama de necesitatea găsirii unor noi forme, mai veridice, mai maleabile, mai consistente. (Semnificativ însă că manuscrisul asupra căruia se apleca plin de întrebări în această perioadă, neputînd să-l ducă pînă la sfîrșit, și apoi distrugîndu-l, era un *Rege Lear*). De abia la 74 de ani își încearcă Verdi puterile pe picior de egalitate cu dramaturgia lui Shakespeare. Mai întîi *Othello*, apoi *Falstaff* demonstau capacitatea de regenerare a compozitorului, care, la cea mai adîncă bătrînețe, își revizua și perfecționa tehnica componistică pentru a o adecva naturii shakespeariene.

Experiența lui Verdi mi se pare dublu semnificativă. În primul rînd ea lasă să se înțeleagă că, pentru a exprima convingător tipuri umane ca acelea încarnate de un *Othello* sau un *Falstaff*, muzica trebuie să arunce zorzoanele și să se dezobîșnuiască de gesturile retorice, să se simplifice și să se concentreze, ceea ce reprezenta un deziderat valabil pentru arta muzicală în general, în măsura în care aceasta năzuia spre adevăr, spre esențializare; bătrînul maestru intuia cu uimitoare perspicacitate drumul pe care urma s-o apuce muzica veacului al XX-lea și care avea să permită reluarea temei shakespeariene la un nivel superior de autenticitate. În al doilea rînd, Verdi arunca un imens semn de întrebare asupra tendinței — atît de caracteristică întregului romantism — de a-l interpreta muzical pe Shakespeare cu patos dezlănțuit și lirism exaltat, spectaculozitate sonoră și torente nesfîrșite de melodii. Experiența verdiană, și cu atît mai mult prelungirea ei mo-

derună, făceau ca un *Hamlet* de Liszt sau un *Romeo și Julieta* de Ceaikovski să apară într-o nouă lumină, o lumină care scotea la iveală laturi discutabile, și nu numai ale muzicii de inspirație shakespeariană, dar ale muzicii romantice în general. Ca să nu mai vorbim despre lucrări de tipul *Hamlet* al lui Ambroise Thomas sau *Nevestele vesele din Windsor* de Otto Nicolai, compuse mai degrabă sub înrîurirea salonului și operei decît a adevăratului spirit shakespearian. Neobișnuita luciditate critică a lui Verdi mergea pînă acolo încît extindea caracterul discutabil al romantismului asupra propriei sale creații : „Născut sărac într-un sat de săraci, nu am avut cum să primesc vreo instrucțiune. Am căpătat o jalnică spinetă și după puțină vreme am început să scriu note... Note după note... nimic în afară de note... Iată totul. Cel mai rău este însă că astăzi, ajuns la 82 de ani, mă îndoiesc tare că aceste note ar avea vreo valoare.”

Oricît ar fi fost de discutabilă creația compozitorilor înrîuriți de geniul lui Shakespeare, indiscutabil este că această înrîurire a fost extrem de rodnică pentru expresivitatea muzicii, îmbogățind-o cu modalități care i s-au integrat definitiv, confundîndu-se pentru mulți chiar cu specificul ei. Dominată pînă în secolul al XVII-lea de ideea divertismentului, muzica este treptat cucerită de principiul construcției dramaturgice, în virtutea căruia discursul muzical se desfășoară evocînd ciocnirile personajelor, acțiunea, scenele și actele, deznodămîntul unei opere dramatice ; și nu numai în lucrările cu text, dar și în cele din domeniul așa-zisei muzici pure : pentru viziunea lor shakespeariană, simfoniile lui Mahler au fost definite ca un grandios *theatrum mundi*. Ca un corolar, își face drum în muzică patosul tragic, doar vag întrezărit în arta prebeethoveniană, al cărei conținut gravita în jurul viziunii echilibrate a vieții (chiar atunci cînd textul evoca evenimente sumbre). Secole de-a rîndul identificată (inclusiv de Shakespeare) cu expresia frumosului din realitate, muzica s-a văzut treptat populată cu imagini ale coșmarului, grotescului, inumanului, devenind cu alte cuvinte capabilă să exprime nu numai frumosul, dar și urîtul existenței (spre profunda nemulțumire a partizanilor stilului elevat !), iar această extindere a sferei expresive a fost legată de mari inovații în toate sectoarele limbajului muzical : au apărut noi agregate armonice, din ce în ce mai explozive, tonalitatea și-a lărgit cadrul pînă la auto-

desființare, au apărut noi instrumente, iar cele vechi și-au schimbat adesea fundamental funcția, cele cu rol episodic sau secundar ieri (de pildă percuția) ajungînd să ocupe un loc de prim-plan. În sfîrșit, undele cristaline ale muzicii au început să fie tulburate de fiorul întrebărilor grave pe care, dacă un Bach sau un Mozart le păstrau mai mult pentru ei, un Beethoven, Liszt, un Mahler le rostesc răsplat în motive interrogative sumbre și crispate.

Trebuie spus că în această fecundare a expresivității muzicale spiritul shakespearian a fost secondat de doi factori cu care și-a împletit acțiunea. Era plin de tîlc faptul că Berlioz, acest promotor al romantismului, compunea alături de *Romeo și Julieta* o *Damnațiune a lui Faust* și un *Harold în Italia*: el prefigura rolul important pe care îl vor juca, alături de înrîurirea lui Shakespeare, motivul faustian (bineînțeles cu reversul său mefistofelic) și motivul byronian (cu cele două ipostaze caracteristice ale sale: Harold și Manfred). Apelul lui Shakespeare a fost aproape constant însoțit de aceste motive care își lăsau adesea amprenta pe felul cum erau înțeleși un Hamlet sau un Iago. Byronizarea sau mefistofelizarea viziunii shakespeariane este un fenomen cît se poate de frecvent în muzica romantică. Este însă o problemă care nu intră în sfera preocupărilor din acest studiu; am indicat-o numai pentru a sugera complexitatea procesului, în a cărei evoluție și-au spus cuvîntul și alți factori. Oricum, influența celei shakespeariane a fost hotărîtoare în orientarea muzicii spre un ideal dramatic, filosofic, realist. Într-atît a fost de puternică, încît mirajul dramaturgului englez i-a atras chiar și pe muzicieni ce evoluau spre alt drum decît cel anticipat de estetica sa. I s-a adresat chiar și neoclasicul și cerebralul Igor Stravinski, cu ale sale *Trei sonete după Shakespeare*, ba chiar unul din maeștrii jazz-ului, Duke Ellington, autor al unei suite shakespeariane în care lady Macbeth apare sugerată într-un ritm de ragtime...

V

Iată explicația insistentei prezențe a metaforei shakespeariane în comentariile despre muzică: maturizarea limbajului acestei arte s-a făcut sub puternica înrîurire a spiritului

operei marelui dramaturg englez și a eroilor acestuia. Inspirația directă din piesele lui Shakespeare nu este decît un aspect — cel mai izbitor — al acestei înrîuriri care s-a exercitat, după cum am văzut, și într-un mod mai profund, mai generalizat. Dincolo de cutare sau cutare subiect, viziunea shakespeariană a vieții este cea care i-a atras și impulsionat pe compozitori, sugerîndu-le imagini, probleme, structuri care amintesc de Hamlet, Macbeth sau Othello chiar atunci cînd muzica nu descinde nemijlocit din asemenea subiecte. Este însă foarte firesc ca acestea să conducă imaginația comentatorului spre prototipul din care descind în linie mai mult sau mai puțin directă. Stilul de a orchestra al lui Șostakovici în *Simfonia a VIII-a* îl face pe Asafiev să se gîndească la Prospero din *Furtuna* deoarece, ca și acesta, Șostakovici dispune acum de atît de bogate mijloace de a dezlănțui și potoli emoția muzicală încît ar putea să evoce suflul vieții chiar și prin sonorități aparent foarte reci. Și nu fără temei: unele din marile simfonii ale lui Șostakovici (IV, V, VIII, X), ne înfățișează omul în vîltoarea unor mari încercări ale destinului, asupra căruia meditează faustian și pe care îl înfruntă ca un erou de tragedie. Interesant că Șostakovici e mai shakespearian în simfonii decît atunci cînd se inspiră nemijlocit din teatrul lui Shakespeare, ca de pildă în suita simfonică *Hamlet*, destul de exterioară și convențională. O dovadă în plus că înrîurirea lui Shakespeare asupra muzicii este un fenomen cu sferă mult mai largă decît aceea a inspirației directe din piesele lui.

Cît se temea Hegel, contemporanul lui Beethoven (despre care în *Estetica* sa — 1828 — nu suflă nici o vorbă), ca muzica să nu o apuce cumva pe acest drum! Compozițiile de structură conflictuală — prin care, desigur, subînțelege în primul rînd noua și revoluționara concepție beethoveniană — sînt denunțate ca primejdioase pentru viitorul muzicii: „Astfel de contraste explozive care, în fărâmișarea lor, ne aruncă dintr-o parte într-alta, intră cu atît mai flagrant în conflict cu armonia frumosului, cu cît este mai brutală asocierea elementelor opuse, și atunci nici nu mai poate fi vorba despre desfătare, despre întoarcerea principiului lăuntric în sine, în melodie“ — spunea el în *Prelegerile* sale de estetică. Compozitorii n-au ascultat, însă, de avertismentul hegelian și tocmai într-acolo s-au îndreptat. Unii ascultători n-au încetat să considere pînă azi funestă această evoluție post-clasică a muzicii. Nu puțini sînt

melomanii cu un punct de vedere ca acesta, al lui Mathias Fischböck, unul din personajele lui Franz Werfel: „Muzica era, cîndva, pură, era îngerul vieții pe pămînt. Vocile își urmau drumul una lîngă alta, fiecare fiind o perioadă melodică ce se rotește într-un sistem. Armonia exista pentru Dumnezeu, mintea omenească nu putea cunoaște decît un fragment din această arhitectură. Pe urmă a venit umanismul și, odată cu *Eul* imperfect, individul înfumurat, care nu este altceva decît o goană insașiabilă după satisfacții. Vocile, care pierduseră caracterul divin, s-au împrăștiat. În loc să se rotească în ordinea infinită, supraomenească, au degenerat în două sisteme firave: melodia și basul. Asta înseamnă că melodia nu mai era nici un fel de melodie, ci numai o simplă excitație auditivă, un joc fără conținut, niște chiuituri bazate pe intervale comode, în tonalități și genuri bine stabilite, pe placul plebei. În bas a intrat dracul! El a încetat să mai fie o adevărată voce și s-a transformat într-un sediu al animalicului, al instinctului sexual, al ritmului, deci în adevăratul principiu al răului. La început, oamenii își mărturiseau bucuros, ca scop și cauză a muzicii, satisfacerea unei plăceri. Pe urmă, însă, s-a sfîrșit secolul XVIII și cel mai mare dintre belzebuți, Beethoven, a intervenit prompt și a izbutit să transpună în muzică vanitatea, goliciunea, brutalitatea, insuficiența persoanei sale. Obiectul excitației nervoase impudice, dobîndit în felul acesta, a fost botezat «suflet»! Acum se vinde «suflet» în toate sălile de concert ale lumii, vulgului doritor de satisfacții, substanțe psihice confuze și muzică proastă...”

Shakespeare fusese desigur unul din principalii autori morali ai acestei „pervertiri” a muzicii. Mai ales datorită lui se învolburaseră liniștitele ape ale clasicismului, dar odată pierdut echilibrul clasic, muzica dobîndea noi virtuți, pe care nu era în stare să le înțeleagă Mathias Fischböck.

„Was wär ich ohne dich gewesen ?
Was würd ich ohne dich nicht sein ?“¹

Auzind aceste versuri cîntate de comunitatea din Hernnhut, bătrînul von Hardenberg se simți fulgerat pînă în adîncul ființei, și la lumina acestui fulger toate lucrurile i se înfățișară altfel decît pînă atunci. Dar mai ales întrezări posibilitatea — pînă atunci nevisată — ca amurgul trist al existenței sale să se transforme într-un splendid răsărit de soare. Prima lui reacție, cînd lumea părăsea biserica, fu să se intereseze cine era autorul poeziei care începea cu acele răscolitoare versuri. „Dar cum, nu știți ? Este doar fiul dumneavoastră !“ Fiul său ! Un asemenea spirit sălășluisse în fiul său ! Cît ar fi vrut să-l îmbrățișeze și să-și odihnească pe umărul lui capul său albit ! De cîteva luni însă copilul său zăcea sub pămînt, smuls dintre cei vii de o tuberculoză căreia tînărul dar firavul său trup nu-i putuse rezista. Niciodată nu-i luase în serios chemarea de poet, pe care o considera un capriciu juvenil în raport cu ceea ce fusese îndeletnicire oficială la fiul său, apreciatul inginer de mine. Căința sa era cu atît mai dureroasă, cu cît inima sa iubitoare de tată simțea din ce în ce mai intens, cu o stranie evidență, prezența blîndă și afectuoasă a poetului ignorat de el și care, din senina lui eternitate, părea să-i însenineze viața atît de posomorîtă dinaintea definitivei despărțiri. Și o luminoasă liniște se instalează în sufletul bătrînului Hardenberg. Putea de acum înainte să aștepte netulburîndu-se plecarea la care ceilalți se gîndesc cu fiori, și în clipa

¹ „Ce-aș fi fost eu fără tine ? Ce n-aș fi eu fără tine ?“ — primul din *Geistliche Lieder* (Cîntece duhovnicești).

trecerii pragului își îndreptă cugetul — pentru a nu știu cîta oară — cu infinită grațitudine spre iubitul său Friedrich :

„Was wär ich ohne dich gewesen ?
Was würd ich ohne dich nicht sein ?“

Neobservat pînă și de tatăl său, care era o personalitate : așa a plecat dintre pămînteni cel unanim privit azi ca inițiator al romantismului. Poate că lucrurile s-ar fi petrecut altfel, dacă le-ar fi dat contemporanilor răgazul să-l recunoască, să-i descopere magnifica identitate spirituală. Dar s-ar zice că era ca grăbit să plece cît mai curînd. Răpunerea trupului său de către boală a venit ca o realizare a celei mai fierbinți aspirații. Căci ardea de nerăbdarea de a trece de hotarul vieții, în mijlocul căreia — fără a o urî cîtuși de puțin — se simțea din ce în ce mai străin. Nimic funerar în această aspirație, așa cum se cristalizase ea la Novalis. Natura ei era intim înrudită cu atît de armoniosul sentiment care-l făcea pe Mozart să spună la 31 de ani : „Cum moartea este adevăratul liman al vieții noastre, m-am familiarizat de cîțiva ani într-un asemenea grad cu această adevărată și bună prietenă a omului, încît imaginea ei nu numai că a încetat să aibă pentru mine ceva îngrozitor, dar a devenit, dimpotrivă, foarte liniștită și consolatoare... Nu mă culc niciodată seara fără a mă gîndi că, poate, a doua zi nu voi mai exista ; și totuși nici unul din cei care mă cunosc, nu va putea să spună că am un fel posac de a fi“. (Scrisoarea din 4 aprilie 1787 către tatăl său.) Era nu prevestirea macabrelor obsesii ale unei anumite filosofii și poezii moderne, ci ecoul străvechiului îndemn socratic : cine vrea să afle ce este filosofia, să mediteze asupra morții și să se pregătească în vederea acesteia („Învățați să prindeți tîlcul morții !“, va spune poetul). Numai că în timp ce înaintașii săi, pînă la Mozart, atunci cînd se împăcau cu ideea morții, se mulțumeau a o aștepta calm, Novalis aduce în așteptarea sa o febrilitate, o exaltare iar uneori chiar un extaz care vorbesc despre o importantă mutație petrecută în structura sufletului uman : e mutația din care va izvorî originalitatea spirituală și artistică a romantismului.

Pînă s-o întîlnească în 1797 la castelul din Grüningen pe Sophie von Kühn — această Beatrice a poeziei moderne —

Novalis era mai mult un *dandy*. Firește, în adâncurile tainice ale sufletului său aveau loc mari procese și acumulări, dar era încă departe de a bănuia națiunea superioară a existenței sale. Și înmuguri această legătură pe care — dat fiind cei numai 13 ani ai Sophiei — nu putem să o asimilăm obișnuitelor relații așa-zise sentimentale. Despre cine a putut fi Sophie, e posibil să ne facem o idee gândindu-ne că, deși cu aparență simplă, acest copil a fost în stare să smulgă exclamații admirative marelui Goethe, pe atunci la zenitul vieții sale. Sensibilitatea cea mai ascunsă a lui Novalis intuise neîndoios, îndărătul acestei aparențe, existența unui spirit a cărui lumină ar fi putut-o aprinde pe a sa proprie. Și, într-adevăr, în conștiința sa prinseseră a se ivi promisiunile unor minunate străluciri viitoare :

„Eram încă orb, totuși stele luminoase se clătinau
Prin depărtările miraculoase ale ființei mele...”

când Sophie, în vîrstă de 16 ani, îi fu brutal răpită de către destin.

În momentul producerii ei, moartea Sophiei înseamnă pentru sufletul lui Novalis instalarea unei tragice nopți. Criza în care se vedea azvîrlit era una comparabilă numai cu zbuciumul care, peste trei ani, avea să-l determine pe Beethoven a scrie „testamentul de la Heiligenstat”.

Odată, cînd plîngeam cu-amare lacrimi
Și deznădejdea mea se destrăma-n durere
Și stam singur la mormîntul uscat
Care ascundea în strîmta
Și-ntunecoasa-i încăpere
Ființa vieții mele întregi,
Singur cum nimeni n-a fost singur vreodată
Cutremurat de-o spaimă nespusă,
Fără vlagă, rămas doar numai
Ca un cuget al nenorocirii :
În timp ce mă uitam împrejur după un ajutor
Și nu puteam nici înainte să merg, nici înapoi,
Și m-agățam cu nesfîrșite doruri
De viața stinsă și fugară...

Dar totdeauna — și aceasta avea să fie și experiența lui Beethoven — lui „*de profundis clamavi*” îi vine răspunsul salvator. Într-adevăr :

„— Atunci, din depărtate zări albastre,
Din culmile trecutei mele fericiri
Sositu-mi-a o rază de amurg,
Și dintr-o dată s-au rupt lanțurile luminii.
Splendoarea pămîntească s-a năruit departe
Și-odată cu ea și mîhnirea mea ;
Melancolia mea s-a revărsat
Într-o lume nouă și nepătrunsă.
Tu vrajă a nopții, somn al cerului,
Te-ai răspîndit asupra mea.
Locul pe care stam s-a ridicat ușor ;
Deasupra lui plutea
Spiritul meu dezrobit, nou-născut.
Mormîntul într-un nour de praf s-a prefăcut
Și am zărit prin nour
Chipul transfigurat al dragostei mele.
În ochii ei se oglindea veșnicia.”

„Lanțurile luminii” ! Nemaipomenit ! Cu două excepții de care voi vorbi îndată, nimeni nu cutezase pînă atunci să vorbească despre lumină altfel decît ca despre suprema țintă, suprema beatitudine, suprema binecuvîntare. Și elogiul luminii fusese totdeauna inseparabil de elogiul zilei însoțite care simboliza — în contrast cu noaptea — toate năzuințele noastre spre înălțimi ideale. Nu este cîtuși de puțin vorba despre o repulsie față de lumina solară, așa cum simt Tristan și Isolda la Wagner, chemînd mereu noaptea care să le acopere păcatul, și mai ales noaptea neființei care să stingă văpaia insuportabilei patimi. Nu, Novalis are toată înțelegerea și simpatia pentru frumusețile care ies la iveală sub orbitoarele revărsări ale Soarelui :

„Ce ființă vie înzestrată cu simțuri
Nu iubește mai mult
Decît orice alte înfățișări minunate
Ale spațiului din jurul ei

Lumina care-nveselește toate
Cu culorile, răsfrîngerile și valurile ei,
Cu blînda-i răspîndire pretutîndeni
Sub chipul zilei înviorătoare ?

Ca o regină a firii pămîntești
Lumina-ndeamnă orice forță
Spre nenumărate prefaceri,
Leagă și dezleagă
Nenumărate legături,
Își pune pecetea ei cerească
Pe orice ființă pămîntească
Prezența ei e singură de-ajuns
Să scoată la iveală
Minunăția regnurilor lumii."

Simte însă în el — și acum irumpe grandios misteriosul impuls care-l mînase spre Sophie — posibilitatea unor lumini și mai sublime decît cea care ne descoperă minunățiile din jur. Comparată cu această presimțire,

„Sărmană și copilărească
Îmi pare lumina
Cu lucrurile-i pestrițe,
Îmbucurătoare și binecuvîntată
Despărțirea de zile."

Și aici ne întîmpină paradoxul fundamental al gândirii și poeziei lui Novalis : lumina ce-i este făgăduită, și din a cărei căutare va face rațiunea sa de existență, nu va putea fi găsită de el decît cufundîndu-se în ceea ce, cu numai cîteva săptămîni înainte, îi apăruse ca sfîrșit funest al oricărei speranțe, adică în NOAPTE. Simbolul nopții este însă, la Novalis, de o vastitate amețitoare. Căci el contemplă noaptea nu estetic, ci spiritual. Are în vedere un întuneric în raport cu care noaptea cu lună și stele este doar imaginea sugestivă de pe coperta unei cărți în care sînt cuprinse arcalele unei infinite, cosmice înțelepciuni. Concepe noaptea la o altitudine de gândire la care, înaintea sa, nu se mai ridicaseră decît Meister Eckhart în secolul XIII și Juán de la Cruz în secolul XVI.

O va căuta cu o frenezie necunoscută poetului european de pînă atunci, deoarece prin ea întrezărește accesul spre zone de lumină pe lângă care cea a zilei este palidă. Departe de ceea ce se înțelege în mod obișnuit prin lumină și cufundat în experiența interioară a tenebrelor, el asistă extaziat la nașterea unui nou văz :

„Mai cerești decît stelele
Mi se par ochii fără margini
Pe care noaptea i-a deschis în noi.
Ei văd mai departe
Decît nenumăratele palide oștiri de aștri.
Fără să aibă nevoie de lumină,
Ei străpung adîncurile unui suflet care iubește,
Străpung tot ceea ce cu nespusă voluptate
Umple un înalt văzduh.
Slavă reginii luminii,
Înaltei vestitoare a sfintelor tărîmuri,
Păstrătoarei fericitelor iubiri !
Ea mi te trimite,
Iubită dulce, soare drag al nopții !
Mă deștept acum,
Fiindcă eu sînt ceea ce e-al tău și ceea ce e-al meu :
Tu ai făcut din noapte viața mea întreagă ;
Mă simt prin tine om.“

Confruntată cu această descoperire interioară, lumina de zi — cu toate splendorile ei — îi va apărea nu numai sărăcăcioasă, dar și profund neprielnică năzuințelor celui ce ar vrea să găsească drum spre lumina din adîncurile „sufletului care iubește“. În acest sens vorbea el despre „lanțurile luminii“ ; încătușat de ele, nu poți ajunge să contempli acea și mai grandioasă lumină pe care Novalis o numește „soarele nopții“ și care nu se descoperă decît celui ce „a măsurat adîncimea fără fund a Cerului“.

Mentalității de tip scientist-pozitivist a secolului nostru, limbajul lui Novalis îi poate părea cu ușurință nebulos, iraționalist, mistic. În realitate, el nu face decît să devanseze de la mare distanță și în mod genial acea explorare a inconștientu-

lui pe care o cunoaștem sub numele de „psihologie abisală” sau „psihologie a profunzimilor”. El merge mai departe și mai adânc decât Freud, care avea să se împotmolească în „libido” : descoperă, dincolo de acest strat, o regiune de lumină pe care chiar și neasemuitele lui metafore abia dacă o pot, vag, sugera. O lumină pentru care, în ambianța cotidiană, nu pot fi găsiți termeni de comparație, dată fiind paradoxalitatea înțemănării ei indisolubile cu noaptea cea mai adâncă. Această lumină poate fi descoperită prin cufundarea în întunericul din abisul interiorității. Or, aceasta era tocmai năzuința care prindea tot mai evidente și mai dramatice contururi în spiritualitatea europeană a veacului trecut, bântuită de pustiitoare boală căreia i se dăduse numele de *mal du siècle*. Și în ce va consta impulsul — pretins salvator — pe care-l va da, în fața primejdiilor, sumbra filosofie a lui Schopenhauer? „Adăpați-vă de la izvoarele de viață ale Orientului ! Nu veți găsi vindecare și liniște decât prosternându-vă lui Buddha care vă va arăta drumul spre Nirvana.” Un îndemn care a răsunat pînă aici între Carpați și Dunăre, prin tulburătorul lui ecou eminescian. Tot secolul al XIX-lea va fi un continuu și crescînd pelerinaj al Occidentului spre luminile spirituale ale Orientului, pentru ca în secolul XX să asistăm (și fenomenul e în toi !) la invadarea civilizației occidentale de către expansionismul spiritual al unui Orient crepuscular. Nu e locul să insist asupra imensului pericol pe care-l reprezintă pentru conștiința de sine europeană încuibarea feluritelor doctrine orientale în civilizația occidentală, încuibare ce se desfășoară sub paravanul unor foarte ademenitoare promisiuni, formulate adesea după rețetele celui mai ingenios spirit comercial. Încă la 1800, Novalis, oarecum *avant la lettre*, demonstra că europeanul n-are nevoie să meargă în Asia pentru a-și găsi liniștea ; ea îi va fi dată dacă va purcede curajos la cunoașterea de sine, adică la ceea ce-i recomandă propriile-i tradiții, cu nimic mai prejos de cele ale Orientului. Nu, cu *Imnurile* sale către noapte, Novalis nu ne propune nimic care să contrazică natura și chemarea noastră. Iraționalismul și misticismul sînt o aparență ce ține mai degrabă de tocirea sensibilității noastre pentru sensurile spirituale înalte, pentru subtil. În realitate, el înaintează în făgașul celei

mai pure tradiții socratice — tradiția mereu actualului „*gnose se auton*“ :

„Doar atât a iscodit din toate timpurile omul ;
 Pretutindeni, pe culmile și în genunile lumii —
 Sub nume felurite, dar — zadarnic — mereu rămînea ascuns,
 Totdeauna era gata să dea peste el, dar niciodată nu reușea să-l apuce.
 Încă de demult s-a găsit un om care trădat-a copiilor,
 Prin mituri drăguțe, calea și cheia spre castelul celui ascuns.
 Puțini și-au tălmăcit cifrul ușor al dezlegării,
 Dar și acești puțini au fost meșteri ai țintei lor.
 Timpuri lungi au trecut — greșeala ne-a ascuțit simțul
 Și am văzut că mitul nu mai ascundea adevărul.
 Fericit cel ce s-a făcut înțelept și nu mai scormonește lumea,
 Și poștește de la el singur piatra înțelepciunii veșnice.
 Numai cel cu judecată e cu adevărat inițiat.
 El schimbă totul în viață și aur — și trebuință nu mai are de elixiruri.
 În el fierbe pistonul sfînt — regele se află în el —
 Și așisderea Delfi, și el cuprinde pînă la urmă acel :
Cunoaște-te pe tine însuși.“

De ce trebuie omul să se cunoască, adică să întreprindă călătoria în abisurile întunecate din el însuși ? Pentru că, după Novalis, el nu a devenit conștient decît de o infimă parte din ce-i este dat să fie, din forțele sale ascunse și adormite. „*Știu că există în om o forță care, înconjurată de solitudine, se poate dezvolta într-o stranie energie*“ ... „Actul de a se depăși pe sine, e pretutindeni actul suprem — punctul de plecare — geneza vieții “ ... „Nu trebuie să fim doar niște oameni — trebuie să fim mai mult decît niște oameni.“ Cum își poate însă depăși omul actuala condiție, cum poate el deveni asemenea zeilor ? Întreprinzînd cu sine opera de transformare interioară, moral-spirituală, care să-i trezească puterea dormitîndă de a vedea dincolo de aparențele înșelătoare, stăpîne încă pe sufletul lui. Atunci,

„De pe lumina ochiului lăuntric
 Vălul dureros se va spulbera.

Acest fel de contemplare a adâncimilor va însemna de la sine propulsare spre cele mai cosmice înălțimi, căci „orice coborîre în sine, orice privire spre interior, e totodată și ascensiune, înălțare“. În lumina unor reflecții și visuri ca acestea, se risipesc toate nedumeririle și îndoielile ce s-ar putea ivi în noi la auzul freneticelor imnuri închinat de Novalis nopții ca izvor de nouă și superioară lumină. Numai cine are curajul să coboare în noaptea din lăuntru, poate să descopere acel tezaur de forțe latente pe care fiecare îl poartă în străfundurile nocturne ale sufletului său. Misiunea poetului e de a deștepta și îmboldi în acest sens conștiințele. Novalis o va face cu un patos de revoluționar al spiritului :

„Copii ai unei vremi trecute,
În celulele voastre, treziți-vă.
Părăsiți locurile de odihnă :
Aurora nu este departe.“

Totodată autocontemplarea și autocunoașterea nu sînt nici o clipă concepute de Novalis în antagonism cu realitatea din jur, cu misiunea omului ca ființă luptătoare și făuritoare. Insistă atît de mult asupra cufundării în zonele abisale ale sufletului, deoarece se simte obligat s-o facă față cu lamentabila superficialitate a psihologiei contemporane : „E ciudat că omul lăuntric a fost atît de puțin cercetat și că s-a vorbit atît de plat despre el. Așa-zisa psihologie e încă una din acele măști care au luat în sanctuar locul imaginilor adevăraților zei...“ Niciodată n-a avut fie și cel mai ușor dispreț față de realitatea exterioară. Dealtfel, însăși profesia — inginer de mine — spre care s-a îndreptat și pe care a practicat-o cu pasiune, nu dovedește ea tocmai prețuire a realului înconjurător, a naturii, a vieții materiale ? În același timp, însă, Novalis nutrea și convingerea că „vom înțelege lumea atunci cînd ne vom înțelege pe noi înșine, căci și ea și noi sîntem jumătățile de nedespărțit ale unui tot“. Natura nu ni se înfățișează în adevărul ei, în viața ei ascunsă, decît dacă se respectă următorul demers metodic, asupra căruia Novalis e cît se poate de categoric : „Primul pas e o privire spre interior, o contemplare ce stabilește distincții înăuntrul propriului nostru eu.

Dar cel care se mulțumește cu atât, rămîne la jumătatea drumului. Cel de-al doilea pas trebuie să fie o privire eficace spre exterior, o observație spontană și perseverentă a lumii din afară." De ce trebuie început cu interiorul? Pentru că el ne este la îndemînă, pentru că îl putem cuprinde, pentru că datoria primordială a fiecăruia este aceea pe care o are față de propria-i ființă. Se teme cineva că o asemenea contemplare ar îngusta perspectiva? Nimic mai greșit, ne spune Novalis. O asemenea teamă s-ar putea naște doar în profanul fără habar de comorile și lumile care zac ca scufundate în fiecare din noi. Numai un asemenea ins va prefera să zboare în spații siderale decît să coboare în propriul său microcosmos. Novalis îi atrage atenția într-un mod a cărui actualitate — de-a lungul celor două secole scurse — n-a făcut decît să crească: „Visăm să călătorim prin univers: oare universul nu se află în noi? Străfundurile spiritului nostru ne sînt necunoscute. Calea cea tainică duce spre interior. E în noi, sau nicăieri, veșnicia cu lumile sale, trecutul și viitorul." Iar dacă acestui aforism îi adăugăm și celebrul „lumea se face vis și visul devine lume", ne dăm seama că, de fapt, viziunea lui Novalis e cea care stă la originea reflecțiilor eminesciene din *Sărmanul Dionis*: „...În faptă lumea-i visul sufletului nostru. Nu există nici timp, nici spațiu — ele sînt numai în sufletul nostru. Trecut și viitor e în sufletul meu, ca pădurea într-un sîmbure de ghindă, și infinitul asemenea, ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă. Dacă am afla misterul prin care să ne punem în legătură cu aceste două ordini de lucruri, care sînt ascunse în noi, mister pe care l-au posedat poate magii egipteni și asirieni, atuncea, în adîncurile sufletului coborîndu-ne, am putea trăi aievea în trecut și am putea locui lumea stelelor și a soarelui."

La descoperirea și înțelegerea acestor realități, Novalis a ajuns într-un tempo vertiginos. Nu s-au scurs decît trei ani de la moartea Sophiei, și iată-l posesorul puternic și senin al unei înțelepciuni care-i creează deja sentimentul precis al împlinirii misiunii și destinului său pe Pămînt. A realizat în fine idealul socratic de înțelepciune, inseparabilă de ideea morții. Și l-a realizat cu prisosință, căci nu numai că a învins teama de moarte, dar a ajuns să simtă forțele supraomenești

pe care le iradiază împăcarea profundă (nu resemnarea !) cu
gîndul morții :

„Sînt fluxul morții,
Tînăr sînt iar ;
Balsam, eter mi-i
Sîngele jar.
Sînt de curaj
și credință plin
Ziua... Mor noaptea
În foc divin.“

Peste sufletul său, cîndva inconsolabil, o adîncă și luminoasă
liniște s-a așternut — liniștea celei mai de neclintit certitudini
la care poate spera omul : cea născută din întîlnirea și con-
topirea cu propriile-i adîncuri :

„Splendoarea pămîntească s-a năruit departe
Și-odată cu ea și mihnirea mea ;
Melancolia mea s-a revărsat
Într-o lume nouă și nepătrunsă.
Tu, vrajă a nopții, somn al cerului,
Te-ai răspîndit asupra mea.“

Sophie pe care o cîntă atît de des, este de fapt SOFIA — cea
după care tînjesc și pe care de obicei n-o găsesc filosofii. În
acest spirit trebuie înțeles ardentul dor al lui Novalis după
ziua

„... în care oamenii își vor fi
Ceea ce Sophia e azi pentru mine.“

Iubita s-a transfigurat cosmic, a devenit simbolul marilor lui
descoperiri interioare, spirituale. Cei ce nu înțeleg acest lucru și
interpretează în sens direct și erotic invocările adresate de
Novalis iubitei sale, Sophiei, rămîn străini de adevărata splen-
doare a viziunii lui. Într-adevăr, pentru el Sophia are o sem-
nificație aproape identică cu cea a Beatricei, care, postum, îi

călăuzește lui Dante pașii spre supremul adevăr. Din această perspectivă trebuie privită amintirea suavei fete din castelul de la Grüningen. Acea pură idilă n-a căpătat valoare și nu și-a dezvăluit sensul decât prin moartea care a curmat-o : „Văd limpede că moartea ei a fost o întâmplare divină — cheia tuturor lucrurilor — o etapă miraculoasă și binevenită... Iubirea mea a ajuns o flacără care consumă treptat-treptat tot ceea ce e pămîntesc.“ Ce s-ar fi întâmplat, într-adevăr, dacă n-ar fi fost ea care să moară pentru ca el să înțeleagă de ce trăiește ?

Was wär ich ohne dich gewesen ?

Was würd ich ohne dich nicht sein ?“

Chintesențializat în tot ce gîndea și trăia, Novalis nu putea concepe o perpetuare a existenței sale dincolo de punctul în care destinul și misiunea sa i se arătaseră ca împlinite. A-și prelucra revelațiile aforistic exprimate, ar fi echivalat pentru el cu o diluare a lor, cu o coborîre de pe piscul esențelor. Or, „cine deasupra stă pe acești munți hotarnici ai lumii și dincolo privește în noua țară, în reședința nopții : cu adevărat acesta nu se reîntoarce în iureșul lumii înapoi, în țara unde lumina cîrmuiește și cumpăna veșnică stă“. E într-adevăr un dor de moarte, dar fără nici cel mai mic accent morbid în el. Și nu e nici măcar curaj sau încordare eroică a forțelor. E dorința firească, simplă, senină de a pleca, a celui ce știe că a spus exhaustiv și neechivoc ceea ce trebuia să spună. Pentru a-și rosti presupusul mesaj unii au nevoie să înnegrească foi din care se pot alcătui biblioteci întregi. Opera lui Novalis e cît se poate de modestă ca dimensiuni — cîteva poeme, un roman neterminat și o seamă de cugetări răslețe. Există, însă, în ea o incomensurabilă și insondabilă substanță spirituală — cea în care romantismul, cu mulțimea tendințelor lui, avea să-și găsească fundamentala hrană. Elanurile de o măreție fără precedent ale romantismului muzical și poetic, sentimentul misterului, al nopții și al morții, cu sublima lor aureolă, de abia acum descoperită, — toate acestea în Novalis își au obîrșia.

Sufletul romantic putea să spună și el precum bătrînul Hardenberg despre fiul său, și precum Novalis despre Sophia :

„Was wär ich ohne dich gewesen ?

Was würd ich ohne dich nicht sein ?“

Moartea i-a ieșit în cale lui Novalis ca o împlinire a propriei lui dorinți.

Avea douăzeci și nouă de ani.

Unii îi deplîng așa-zisul sfîrșit prea timpuriu. El ar fi primul care ar respinge o asemenea compătimire. Ca și Rafael, ca și Mozart, a plecat atunci cînd pentru un artist este ideal să plece. Adică după ce a spus limpede și complet pentru ce a venit.

Tălmăcirile românești ale versurilor aparțin lui Al. Philippide și Petru Sfetca.

SCHUMANN și LISZT

(Sau despre poetizarea romantică a muzicii)

Un suflu nou pătrunsese în muzică odată cu Beethoven. Depărtându-se din ce în ce mai mult de tradițiile lui Haydn și Mozart, ea evolua spre o expresie patetică și liberă a marilor pasiuni umane. Nu simetria formală, ci ideea poetică se arată principiul călăuzitor al compozitorului — de aici, abundența sinuozităților și contrastelor generatoare de puternic dramatism. Apăreau sonorități armonice și orchestrale inedite care amplificau fie violența sentimentului, fie strălucirea coloristică. Muzica se dezvoltă tocmai în direcția pe care, la începutul veacului, Hegel o denunțase ca extrem de periculoasă. Își făcea din ce în ce mai mult loc convingerea că această artă trebuie să tindă a deveni altceva decât fusese muzica de concepție clasicistă a lui Haydn și Mozart, Cimarosa și Rossini, exaltată de Hegel în estetica sa ca suprem și imuabil ideal. Era inevitabil ca noile tendințe să întâmpine opoziția celor ce nu puteau concepe că idealul clasic ar putea fi cândva depășit sau abandonat. Chiar și Beethoven, încă legat de clasicism, avea să-și atragă fulgerele mînioase ale ortodoxiei tradiționaliste. Culmea neînțelegerii, printre criticii săi se afla un mare compozitor pe care îl așezăm de obicei la originile romantismului, Weber ; muzica beethoveniană i se părea acestuia haotică — expresie a unei fantezii dezordonate. Fulgerele de mînie ale campionilor clasicismului aveau să devină și mai amenințătoare în perioada post-beethoveniană, când experiența titanului fu amplu dezvoltată de către compozitorii romantici. Avea să se verse multă cerneală pentru a se demonstra absurditatea noii muzici, principiile și creațiile acesteia devenind obiectul unei vehemente acțiuni de discreditare.

Compozitorii romantici nu au adoptat o atitudine pasivă în fața acestor atacuri. La rîndul lor, au pus mîna pe condei pentru a dovedi anacronismul perpetuării vechilor forme de expresie și inevitabilitatea instaurării propriului lor fel de a înțelege muzica. Cel care a dat semnalul luptei publicistice

menite să propage și să ducă la izbîndă noul ideal muzical a fost Robert Schumann. Talentul său literar nu era mai prejos decît cel muzical, după cum spiritul său militant amintea elanul pasional al muzicii sale. La sfîrșitul anului 1833, Schumann întemeie la Leipzig revista *Neue Zeitschrift für Musik*. Revista își propunea ca program să lupte pentru a impune noile valori aduse de romantism în muzică, să selecționeze și să aprecieze creațiile contemporane de pe poziția noului ideal estetic. Pledoaria proromantică a lui Schumann era plină de nerv polemic și de elevație poetică. Vorbind despre muzică, el desfășura o întreagă gamă de mijloace literare : socotea că un comentariu critic trebuie să trezească o impresie asemănătoare celei pe care o produce însăși muzica analizată. Articolele lui Schumann au jucat un mare rol în impunerea creației lui Schubert, Chopin, Berlioz și a altor romantici, aflați pe atunci la începutul carierei lor componistice.

La numai cîteva luni după debutul publicistic al lui Schumann, o acțiune asemănătoare este întreprinsă, pe alt meridian, de către tînărul compozitor romantic, Franz Liszt. Aflîndu-se pe atunci la Paris, acesta își desfășoară pledoaria pentru romantism și polemica cu reprezentanții esteticii clasice în *Revue et Gazette musicale de Paris*. O face cu aceeași pasiune ca și colegul său din Leipzig. Ce-i drept, forma articolelor și studiilor sale este mai puțin înaripată, mai greoaie. Dar ele au în schimb o profunzime filosofică și estetică pe care n-o întîlnim în scrierile colorate ale lui Schumann. Redactorul revistei *Neue Zeitschrift für Musik* relevă în cîteva rînduri arta neobișnuită de compozitor și interpret a lui Franz Liszt. Schumann, după cîte se pare, nu-și dădea încă seama că avea în Liszt un admirabil tovarăș de idei și de luptă : fără a fi stabilit un contact strîns de idei, ei militau independent pentru aceleași țeluri estetice. O apropiere a lor n-a putut avea loc din păcate decît după ce Schumann intrase în eclipsa produsă de tragica sa boală ; de-abia atunci revista înființată de el adăposti articolele lui Franz Liszt. Acesta părea să continue cauza fratelui său. Pentru a-și exprima și mai răspicat devotamentul și admirația față de marele său prieten de idei, Liszt îi dedică sonata în si minor și, cu puțin înainte de moartea lui Robert Schumann, scrie un vast studiu închinat operei sale inovatoare.

Cu toate deosebirile formale dintre ele, publicistica lui Schumann și cea a lui Liszt se îngemănează perfect. Există, de aceea, posibilitatea de a le prezenta nu ca manifestări separate — ceea ce ar implica doar diferențieri stilistice — ci ca expresie a unei singure estetici: estetica romantică. Necontrazicându-se în nimic, Schumann și Liszt conturează profilul noului fel de a înțelege muzica pe care creația lui Beethoven îl anunța iar cea a romanticilor îl desăvârșea. Era o viziune a muzicii fundamental deosebită de cea pe care Hegel, partizan hotărât al clasicismului, o glorificase în estetica sa.

Romanticii își defineau idealul estetic nu numai delimitându-se de Hegel, dar și sub profunda lui înrîurire. Îl influențase mai ales istorismul, deschizător de vaste perspective, propriu concepției hegeliene. Hegel, după cum se știe, se împotmolise într-o contradicție spre care îl împinsese limitarea de clasă a concepției sale. Descoperind dinamismul neîntrerupt care stă la baza vieții, el proclama perfecțiunea absolută a statului monarhic prusac, contrazicându-și astfel geniala viziune dialectică. O contradicție asemănătoare se produce în gândirea sa estetică: inconsecvent cu propria sa teză privind variabilitatea istorică a formelor artei, Hegel prezenta clasicismul ca pe un punct suprem al dezvoltării acesteia. Atrăși de viziunea istorică a marelui filosof, căruia îndeosebi Liszt i-a consacrat pagini admirative, romanticii își propun să dezvolte această concepție cu o consecvență de care nu putuse da dovadă Hegel, apologetul muzicii lui Rossini. Ei nu admit că dezvoltarea muzicii se va putea la un moment dat pietrifica într-un ideal absolut de perfecțiune. Dacă recunoaștem caracterul evolutiv al muzicii, trebuie să admitem că devenirea ei este permanentă și că nu poate cunoaște înghețare. A înțelege muzica în mod adecvat înseamnă, așadar, a te obișnui cu gândul că formele ei se schimbă neconținut și a-ți face sensibilitatea receptivă la cât mai numeroase din aceste forme. „Atît în mare, cît și în detaliu, spune Liszt, arta plutește împreună cu omenirea pe marele fluviu al timpului și, ca și acesta, nu se mai poate întoarce la izvoare... arta se mișcă, progresează, crește și se dezvoltă după legi necunoscute, uneori în liniște, dar mai adesea în viforul purificator al furtunilor revoluționare“. Oamenii descoperă mereu noi surse de frumusețe. „Fiecare epocă, spunea Schumann, aude în felul ei. În cele mai bune opere

ale vechilor italieni găsim succesiuni de quinte care, din punctul lor de vedere, nu sună deloc rău. Și la Bach și Händel întâlnim uneori asemenea succesiuni, dar în genere foarte rar. În perioada mozartiană ele dispar cu desăvârșire. Atunci se năpustesc asupra lor teoreticienii, interzicându-le sub pedeapsa cu moartea, pînă ce apare Beethoven, arătându-ne minunate quinte, mai ales în succesiuni cromatice.“

Înțelegerea istorică a evoluției muzicii îi face deci pe romantici să-și dea seama de relativitatea aprecierii formelor acesteia. Ceea ce astăzi este repudiat, poate mâine să devină unanim acceptat ; ceea ce ieri era considerat ca model permanent valabil, poate fi privit astăzi ca incompatibil cu cerințele prezentului. Viziunea romanticilor asupra muzicii este, așadar, orientată net spre viitor. Ea nu mai proclamă perfecțiunea unui anumit ideal estetic, preconizînd în schimb infinita variabilitate istorică a modurilor de a înțelege muzica.

Noile cerințe pe care epoca le pune în fața compozitorului, iată motorul transformărilor seculare ale muzicii. Pentru prima dată, muzica este înțeleasă ca răspuns la întrebările pe care vremea le pune artistului, iar compozitorul, ca purtător de cuvînt al aspirațiilor colectivității. Într-un articol omagial închinat lui Schumann, Liszt releva, printre altele, următorul principiu al marelui muzician german : „El socotea mai întîi de toate necesar să sfarme acele ziduri groase din cauza cărora muzica a fost atît de îndelung ținută departe de dezvoltarea spirituală a celorlalte domenii, s-o smulgă cu orice preț din izolare, să stabilească un contact strîns între ea și societate — cu dispozițiile și sentimentele acestea care, asemenea unor curenți de aer, se încrucișează neînterupt — și să o așeze pe același plan cu tot ceea ce exprimă spiritul vremii, cu speranțele și năzuințele sale“. Acest „spirit al vremii“, romanticii și-l imaginează deocamdată destul de nebuloasă, dar încercarea de a lega destinul muzicii de cel al societății este extrem de prețioasă, iar rodnicia ei nu avea să întârzie a se arăta.

A înțelege opera oricărui compozitor din trecut sau din prezent înseamnă pentru Schumann și Liszt a descoperi firele nevăzute care o leagă de frământările timpului său. Nu-i pot concepe pe Mozart sau pe Beethoven în afara atmosferei sociale și spirituale în care trăiseră. „Închideți-l pe Beethoven

zece ani într-o văgăună și veți vedea dacă poate scrie acolo o simfonie în do minor. În insulele din Oceanul Pacific, un Mozart sau un Rafael ar fi rămas simpli țărani", spune Schumann. În explicarea muzicii tinde astfel a se instaura un criteriu social-istoric pe care gânditorii de pînă acum nu-l cunoscuseră. Romanticii sînt primii capabili să vadă în muzică expresia problemelor spirituale pe care și le pune societatea într-un moment al evoluției sale. Consecvenți cu ei înșiși, Schumann și Liszt cer compozitorului să devină mesagerul lucid al vremii sale. Dacă vrea să i se „deschidă căi noi", compozitorul, spunea Schumann, „trebuie să țină pasul cu epoca și să cunoască tot ce este demn de a fi studiat". „Cel care nu stă la nivelul contemporaneității — preciza el în altă parte — este în pericol de a judeca greșit despre efectul realizărilor sale". Propria sa creație, Schumann și-o concepe ca pe o răsfrîngere specifică a evenimentelor politico-sociale, artistice: „Despre toate acestea eu gîndesc în felul meu și le transform în muzica mea". În același mod, adică la unison cu vremea lor, trebuie să fi simțit toți marii muzicieni ai trecutului. Dacă acum, în plin avînt al romantismului, s-ar mai fi născut încă o dată un Mozart, el ar fi compus fără îndoială în spiritul concertelor chopiniene.

Cea mai crasă neînțelegere a muzicii o dovedesc, după părerea lui Schumann și Liszt, cei incapabili să se adapteze proceselor ei înnoitoare. Sînt compozitorii care, înțelegîndu-și menirea ca pe o repetare docilă a formelor tradiționale, „nu sînt în stare să nască decît jalnice siluete ale perucilor pudrate ale lui Haydn și Mozart, dar fără capetele pe care stăteau aceste peruci" (Schumann). Sînt comentatorii și criticii care apreciază o lucrare nouă prin prisma conformării ei la tiparele tradiționale, indignîndu-se la cea mai mică abatere de la aceste tipare. Pe toți acești sclavi ai formulelor academiste și ai tradițiilor consacrate, Schumann îi numește *filistini*: „Cine gravitează permanent în orbita acelorași forme și proporții, acela se va închista pînă la urmă într-o anumită manieră sau va ajunge un filistin". Filistinii, mulți și pretutindeni răspîndiți, alcătuiesc mafia dușmanilor muzicii; orice sensibilitate pentru ceea ce este muzică autentică a fost în ei stîlciată de conformism și profesionalism îngust. Împotriva acestora preconizează Schumann unirea adevăraților creatori și iubitori

de muzică într-o imaginară „ligă a davidienilor“. Partizani hotărâți ai înnoirii muzicii, aceștia vor ridiculiza prudența și teama filistinilor în fața fenomenelor inovatoare. Rîsul sarcastic al davidienilor răsună cu o deosebită forță în scrierile lui Liszt, unde nu o dată sînt ironizate vociferările academiste în legătură cu o pretinsă decădere a muzicii. Aceste vociferări — spune Liszt — s-au putut auzi ori de cîte ori muzica se afla pe punctul de a intra într-o nouă etapă a dezvoltării ei. „Muzica se apropie de decădere“, spunea Benedetto Marcello în 1704 ; „Muzica a murit pentru totdeauna“, exclama Rameau în 1760. Întotdeauna cînd muzica se afla într-un punct crucial al dezvoltării ei, în ajunul unei înnoiri profunde, unii muzicieni, cuprinși de panică în fața noilor perspective, se agățau cu disperare de tradițiile în al căror spirit se formaseră, calomniind încercările revoluționare. Liszt îi deplînge pe muzicienii care „s-au lăsat cuprinși de convingerea... că formele dezvoltate și desăvîrșite de ei sînt de nedepășit, că nimeni nu se mai poate ridica pînă la idealul atins de ei, ori de cutare sau de cutare maestru, ideal care le-a fost făclie, pe care l-au descoperit și slăvit. Întreaga lor viață, adesea plină de strădanii și suferințe, a fost într-un asemenea grad subordonată acestui ideal, încît, pînă la urmă, au pierdut orice elasticitate, necesară atît pentru recunoașterea, cît și pentru perceperea noului“. Este găunoasă aparența îmbietoare a muzicii care imită docil pe clasici. „Oare credeți că, punîndu-vă perucă, veți deveni mai înțelepți?“ îi întreba Schumann pe compozitorii care scriau adagio-uri în stilul lui Mozart.

Nu conformitatea muzicii cu anumite tipare tradiționale este semnul valorii ei, ci, dimpotrivă, fiorul de prospețime și originalitate în raport cu aceste tradiții. Inovația, iată sufletul dezvoltării seculare a muzicii, ținta oricărui adevărat creator, criteriul de apreciere a artei autentice. Liszt deosebea două feluri de inovații. Una este inovația care încununează un proces de lentă acumulare ; fiind îndelung pregătită, ea este relativ repede și ușor acceptată de către colectivitate. Simpatiile compozitorului par să meargă spre celălalt fel de inovație : saltul cutezător prin care artistul de geniu pășește înaintea contemporanilor săi, antrenîndu-i după sine în ascensiunea sa spre culmi. „Geniul — spune Liszt — pornește înaintea vremii sale și, pe neașteptate, în puternicul său elan, sare dintr-o dată

peste cîteva trepte ale scării spirituale. În asemenea împrejurări, este necesar un anumit timp pînă cînd conștiința socială, luptîndu-se cu sine însăși, reușește să se ridice pînă la perspectivele ce i-au fost deschise. Pînă atunci, geniul nu poate fi nici înțeles, nici prețuit". Și Schumann, și Liszt vorbesc cu admirație despre curajul eroic și existența dramatică a marilor inovatori care n-au făcut tranzacții conformiste, preferînd să îndure suferințele calomnierii și nerecunoașterii. A înțelege muzica înseamnă, în concepția lor, a desluși accentele înnoitoare pe care un compozitor le aduce în raport cu predecesorii și cu contemporanii săi și a respinge muzica ce se limitează să repete forme obișnuite, aceasta neavînd nimic comun cu ideea de creație. Interesul crescînd pe care esteticienii Renașterii și ai Iluminismului îl arătaseră față de criteriul inovației se încheagă la romantici într-o teorie completă și solidă; valoarea înseamnă înnoire iar o operă va fi cu atît mai valoroasă, cu cît înnoirea adusă de ea se va dovedi mai profundă, mai revoluționară.

Teoria romantică a inovației nu numai că nu are nimic disprețuitor față de tradiție, dar nici nu concepe înnoirea altfel decît pe terenul ferm al acesteia. În fond, toți marii compozitori ai trecutului au fost la vremea lor inovatori, iar îndemnul fundamental adresat de ei urmașilor este nu de a-i imita, ci de a căuta la rîndul lor noi forme. Inovația este așadar concepută de romantici ca o tradiție de bază a muzicii. În unul dintre primele numere ale gazetei înființate de el, Schumann subliniază venerația profundă pe care compozitorii romantici o păstrează marilor clasici și exprimă această venerație într-un îndemn care împletește respectul pentru trecut cu preocuparea pentru viitor: „Să ne amintim cu toată stăruința ceea ce au creat vremurile trecute, deoarece numai acest izvor pur poate alimenta forțele artei noi; să luptăm împotriva tendințelor recente antiartistice, care nu urmăreau decît accentuarea virtuozității exterioare; să contribuim, în sfîrșit, la pregătirea unei epoci poetice noi și la grabnica ei instaurare“.

Dacă a inova înseamnă a dezvolta organic tradiția, atunci ce elemente ale acesteia trebuie continuate? Tendința de a uni muzica cu literatura, de a fecunda gîndirea muzicală cu ideea poetică — acesta este răspunsul lui Schumann și Liszt.

Ei deosebesc două tipuri de muzicieni. Unul este muzicianul pur, care concepe creația în mod formal-tehnic, celălalt este poetul sunetelor pentru care a compune înseamnă a evoca un proces sufleteș sau o atmosferă, a subordona limbajul muzical unei idei artistice. „Între poetul sunetelor și muzicianul pur, spune Liszt, este o imensă diferență. În timp ce primul, dorind să-și transmită impresiile și trăirile sufletești, le reproduce în muzică, cel de-al doilea selecționează, grupează și asociază sunetele după anumite legi consolidate prin tradiție și, învingând cu ușurință obstacolele, obține, în cel mai bun caz, noi și îndrăznețe, sau poate chiar neobișnuite și complexe combinații. Dar cum el nu vorbește oamenilor despre tristețile și bucuriile sale... mulțimile rămân indiferente, el trezind interes doar în acei contemporani care sînt în stare să-i aprecieze, după merit, îndemînarea profesională“. Într-o asemenea muzică, precizează Liszt în altă parte, repetarea și dezvoltarea tematică a motivelor este supusă unui șir de reguli formale respectate ca indiscutabile, deși compozitorii care au scris această muzică (cea clasică) nu s-au lăsat cuprinși de altceva decît de fantezie, ei singuri găsind și stabilind ordinea formală din care unii sînt înclinați să facă acum o lege“. Ideea conceperii pur formale a muzicii este, așadar, pusă în strînsă legătură de către romantici cu spiritul tradiționalist și rezistența față de nou. Nu, desigur, nu acesta este adevăratul muzician creator. „Filosofii greșesc — spune Schumann — cînd consideră că, asemenea predicatorului de sîmbătă seara, compozitorul se așază și-și expune tema în obișnuita-i formă tripartită“. Așa ar putea compune numai un filistin. Autenticul artist, davidianul, este un poet al sunetelor. El este credincios acelei vechi tradiții în virtutea căreia compozitorul se străduie să apropie muzica de viață prin intensificarea laturii poetice. Această tendință poate fi foarte bine sesizată bunăoară la Gluck, a cărui deviză era : „înainte de a mă așeza să compun, mă străduiesc să uit că sînt muzician“. Mai toți marii compozitori au urmărit să întruchipeze prin sunete un anumit mesaj poetic, indiferent dacă acest mesaj poetic era sau nu formulat într-un text literar. Au existat desigur întotdeauna și concesii făcute spiritului formal, dar tendința spre poetizarea muzicii s-a resimțit din ce în ce mai puternic pe măsura apropierii de perioada romantică. Muzica beethoveniană, concepută de cele mai multe ori ca o dramă instrumentală sau ca expresie a unei

idei poetico-dramatice (*Egmont*, *Coriolan* etc.), reprezintă un moment de vîrf al acestei tendințe ascendente. Datoria compozitorului romantic este de a face un pas hotărîtor, dezvoltînd cu maximă consecvență principiul poetizării muzicii, transformîndu-l în metodă fundamentală de creație. Așa ajung Schumann și Liszt la elaborarea teoriei programatismului.

Muzica programatică este o primă înfăptuire pe linia aspirației estetice mai vechi de sinteză a artelor. Chiar dacă nu declară un argument literar, compozitorul își începe lucrarea în strînsă legătură cu un motiv poetic, a cărui sinuoasă dezvoltare el urmărește să o sugereze prin intermediul sunetelor. Compozitorul călăuzit de principiul programatic evită consecvent tot ceea ce aparține modului formal de a concepe muzica. Înlanțuirile armonice, modulațiile, construcția formei, toate acestea vor avea o strictă justificare expresivă. „În muzica cu program — scrie Liszt —, repetarea, alternarea, schimbarea și modulația motivelor sînt determinate de relația lor cu concepția poetică. Aici o temă nu mai atrage după sine, cum cer regulile, o altă temă, aici motivele sînt condiționate nu de succesiunea unor apropieri stereotipe sau de confruntări timbrale, iar coloritul ca atare nu determină gruparea ideilor. Toate considerentele exclusiv muzicale, deși nu sînt cîtuși de puțin neglijate, se supun dezvoltării subiectului ales“. În programatism, Schumann și Liszt văd un mijloc de îmbogățire a capacității reflectorii a muzicii: prin asociere cu ideea poetică, muzica își poate anexa noi domenii ale vieții sufletești, sau ale peisajului, bunăoară, inaccesibile muzicianului pur. Obligîndu-l pe compozitor să găsească formele cele mai adecvate ideii poetice, programatismul stimulează la maximum căutarea inovatoare. „Numai compozitorul poet, spune Liszt, este în stare să sfarme lanțurile care împiedică zborul gîndirii și să lărgască teritoriul artei sale“.

În sfîrșit, programatismul apropie considerabil pe compozitor de masa ascultătorilor. Muzica dobîndește o nouă forță de atracție, iar formularea literară a intențiilor de către compozitor canalizează perceperea ascultătorului pe făgașul dorit, îl ferește de interpretările arbitrare, permite o deplină și neechivocă transmitere a mesajului. Acestea erau avantajele programatismului așa cum și le reprezenta Liszt în celebrul său studiu *Berlioz și simfonia sa „Harold“*.

Concepția programatică a muzicii a întâmpinat o aprigă rezistență din partea multor contemporani, cu care a polemizat, îndeosebi, Liszt. O obiecție de bază era că, prin imixtiunea literaturii, muzica își îngustează semnificația, pierde din elevația sa spirituală. Liszt răspundea că, dimpotrivă, prin simbioza cu literatura, muzica iese îmbogățită, deoarece necesitățile poetice stimulează fantezia compozitorului să găsească forme inedite de expresie. O altă obiecție era aceea că determinarea programatică restrânge participarea subiectivă a compozitorului, îi obligă imaginația să se miște în albia strîmtă a subiectului anunțat. La această obiecție, Liszt răspundea că noul fel de impresii pe care le produce muzica programatică, mai individualizate și mai plastice, sînt o completare necesară și firească a modului mai abstract și generalizat în care percepem muzica neprogramatică. Impresia pe care ne-o lasă creațiile acesteia din urmă este asemănătoare cu cea pe care ne-o produc statuile antice. Și în acestea, ca și în compozițiile muzicii fără program, vedem expresii ale unor sentimente general umane, lipsite de determinări concrete și caracteristice. Are oare ceva de pierdut muzica dacă alături de impresiile mai nebulose prilejuite de creațiile neprogramatice, ascultătorul va cunoaște și impresiile mai colorate, mai individualizate produse de muzica cu program ?

Liszt este convins că acei care combat programatismul nu-i înțeleg adevărata esență, imaginîndu-și-l în chip denaturat — naturalist, onomatopeic, exterior. Există desigur compoziții pretins programatice, pseudoprogramatice, a căror muzică n-are nimic comun cu titlul, de obicei neresios, lipit de autor ca o etichetă stridentă : *Braconierul*, *Mazurca albastră*, *Capriciul savant*, *Polca-stea* etc. Adevăratul programatism presupune o întrepătrundere a poeziei și muzicii. „Programul sau denumirea, spune Liszt, se justifică doar atunci cînd sînt o necesitate poetică, o parte inseparabilă a întregului, pentru a cărei înțelegere sînt indispensabile“. Programul, așa cum și-l imaginează teoreticienii romantismului, nu este o adăugire arbitrară, el pare a crește organic din muzică în aceeași măsură în care și muzica apare generată de acest program. Nu este obligatoriu ca muzicianul să pornească de la program și apoi să compună muzică ; el poate să pornească de la un impuls pur muzical și să formuleze programul ulterior, ca pe o precizare și concretizare a intențiilor sale expresive, cum face Schumann, care spunea

că „la toate lucrările mele formulez programul abia după ce am terminat compoziția“. Oricum ar fi conceput, programatismul implică o încordată și complexă căutare: de la formularea literară cea mai sugestivă și mai compatibilă cu specificul muzicii, pînă la găsirea expresiei muzicale capabile să evoce cu pregnanță motivul poetic. Liszt era îndreptățit să spună: „A găsi un program adecvat este tot așa de greu ca și a fi adevărat poet... pentru îndeplinirea tuturor condițiilor programatismului este necesară o mult mai înaltă treaptă de cultură spirituală decît pentru crearea muzicii pure“.

Teoreticienii programatismului aveau certitudinea că el reprezintă linia dezvoltării ulterioare a muzicii. „Muzica instrumentală, independent de acordul sau dezacordul celor care își atribuie rolul de judecători supremi în ale artei, va înainta tot mai mult și mai victorios pe drumul programatismului“, spunea Liszt în 1850. În lumina opticii programatice ei reevaluează însă și muzica anterioară. În fiecare creație de seamă a muzicii, inclusiv în cea a lui Bach, luată de unii ca stîndard al muzicii pure și formale, trebuie să existe, mai voalat sau mai evident, un fior poetic pe care interpretul ori comentatorul are datoria să-l scoată la suprafață și să-l pună în valoare. De la înțelegerea programatică a procesului de creație, esteticienii romantismului ajung în mod firesc la abordarea programatică a problemei tălmăcirii muzicii, adică a explicării ei cu ajutorul cuvintelor. Ei se pronunță împotriva analizelor și comentariilor care, incapabile a sesiza flacăra poetică a operei, se mărginesc să desfacă structura tehnică a acesteia în părțile componente. Liszt satirizează critica bazată pe „comerțul mărunț al analizelor realizate cu ajutorul bisturiilor sau uneori al cuțitelor de măcelărie și microscopelor, analize în care legile anatomiei comparate sînt aplicate la artă“. Acestui mod anatomic-formal de a explica muzica, Schumann și Liszt îi opun tălmăcirea poetico-programatică, în cadrul căreia analiza tehnică este subordonată interpretării literare și transfigurată de aceasta. „Critica superioară — spune Schumann — este aceea care se dovedește în stare să nască în noi aceleași impresii pe care le generează muzica definită de ea... În acest sens, Jean Paul, cu ajutorul evocărilor sale poetice, putea face pentru înțelegerea simfoniilor beethoveniene infinit mai mult decît o duzină de critici profesioniști care își proptesc

scăricica de acest colos, încercînd să-l măsoare cu arșinul lor". Esența umană a operei muzicale nu poate fi deslușită și comunicată celorlalți decît de comentatorul înzestrat cu o viziune poetică a muzicii. Metafora găsită de el, sintetizînd pregnant universul de sentimente și idei al compozitorului, este ca o fugară lumină de fulger care ne face să întrezărim adîncimile operei muzicale. Cînd Schumann definește *Sonata în si bemol minor*, a lui Chopin, drept „zîmbetul enigmatic și ironic al Sfinxului", fără a da o caracterizare exhaustivă, indică totuși ascultătorului poarta pe care poate pătrunde spre interiorul psihologic al operei și pe care nu i-ar fi putut-o, nu descrie, dar nici măcar sugera pagini întregi de analiză „chirurgicală". Luminată de o asemenea viziune, exegeza tehnică — pe care dealtfel nici Schumann și nici Liszt nu o neglijează — capătă, la rîndul ei, o cu totul altă semnificație.

Caracterizarea poetico-programatică a expresiei muzicale este o cale ce permite descoperirea ecourilor vieții reale în limbajul aparent atît de misterios al sunetelor. Lipsită de determinări explicite, muzica apare multora a nu avea nici un fel de contingență cu realitatea. Cel ce se deprinde însă a percepe muzica cu sensibilitate de poet, nu poate să nu intuiască în ea freamătul realității. Zăvoare și porți grele par a ascunde acest freamăt înțelegerii ascultătorului neformat, dar este suficient cuvîntul înaripat al unei inteligențe cu perspicacitate și muzicală, și poetică, pentru ca aceste zăvoare să se dea miraculos la o parte iar porțile, deschizîndu-se larg, să ne dezvăluie o îmbietoare lume multicoloră. Ca ilustrație elocventă a acestei optici poetico-programatice în înțelegerea muzicii, poate sluji următorul episod relatat de Schumann și reprodus de Liszt: „Prietenul meu, împreună cu care cîntam marșul lui Schubert, la întrebarea dacă nu vede în închipuire anume figuri ciudate, răspunse: desigur, mă găsesc la Sevilla, dar cu un veac în urmă, în mijlocul cavalerilor și doamnelor care se plimbă... Uimitor, viziunile noastre au coincis pînă la denumirea orașului". Semnificațiile pe care tălmăcirea poetico-programatică a muzicii îți permite să le descoperi, sînt uneori de un ordin foarte elevat, filosofic — lucru la care face aluzie Schumann, analizînd *Simfonia în do major*, de Schubert: „Trebuie să recunoaștem că lumea exterioară — astăzi

scînteietoare, mîine sumbră — se insinuează adesea în sufletul poetului și muzicianului, și că în această simfonie se ascunde ceva mai mult decît melodii frumoase, decît bucurii și dureri pe care muzica de sute de ori le-a exprimat, — simfonia ne transportă în sfere în care parcă n-am fost niciodată“. Intuiția potențelor filosofice ale muzicii are deocamdată la Schumann un caracter cețos. Mergînd în direcția pe care o arată Beethoven, spunînd că „muzica este o revelație mai înaltă decît înțelepciunea și filosofia“, romanticii se străduiesc să descopere în muzică nu numai răsfrîngerile ascunse ale vieții sociale și naturii, dar și meditații profund generalizatoare asupra sensului existenței umane.

I. DACĂ WAGNER ȘI-AR REZUMA AZI IDEILE

Mulți m-au luat în derîdere, și poate că unii continuă să mă ia și astăzi, pentru preocupările mele de a fundamenta teoretic actul creației. Proclamînd un antagonism de neîmpăcat între facultatea imaginativă a artistului și cea rațională a cugetătorului, ei refuzau compozitorului dreptul de a delibera asupra problemelor creației sale, sub pretextul că reflecția ar înăbuși spontaneitatea expresiei. A suferit, oare, creația lui Beethoven de pe urma faptului că acesta n-a scris nici măcar un articol de gazetă? Dimpotrivă, ziceau ei, muzica beethoveniană n-a avut decît de cîștigat, compozitorul neîncorsetîndu-și necesitatea de exprimare în principii speculative. Eu nu-l pot însă considera doar o genială privighetoare pe compozitorul cu o conștiință atît de zbuciumată pentru arta sa, pe care o dorea cît mai dezbrăcată de tradiție și convenționalism, cît mai organizată din punct de vedere formal, cît mai dăruită unor nobile idealuri umaniste. Sînt convins că toți marii compozitori au fost firi reflexive, inclusiv aparent nepăsătorul Mozart, care împingea la început timid, iar apoi din ce în ce mai hotărît poarta spre imperiul romantic. Este drept, nu toți compozitorii au considerat necesar să dea o formă sistematizată, comunicabilă și altora, frămîntărilor lor estetice, dar faptul că n-au făcut-o nu trebuie interpretat ca o absență a unor asemenea frămîntări. Cei atrași de activitatea critico-estetică nutreau convingerea că, explicînd sensul muzicii, înobilează, adîncesc, intelectualizează atitudinea ascultătorilor: devenind conștienți de complexa problematică spirituală din care izvorăște creația, aceștia ar putea înțelege muzica într-un spirit mai elevat, mai apropiat de intențiile compozitorului. Romanticii au îmboldit energic această tendință spre explicitarea teoretică: Weber, Schumann, Liszt, Berlioz au arătat minușios, și pe calea cuvîntului, cum înțe-

leg ei muzica, fără ca această îndeletnicire să fi dăunat forței artistice a operei lor. În această tradiție mă situez, iar dacă am scris ceva mai mult decît ei, este pentru că și problemele pe care mi le puneam erau de o gravitate neobișnuită.

Faptul de a construi teorii deranja într-un asemenea grad pe mulți contemporani, încît, atunci cînd nu le plăcea muzica mea, aceștia aruncau vina pe ocupațiile mele estetice : „în loc să se comporte ca orice compozitor normal (a compune normal însemnînd pentru ei a te lăsa dus de valurile inerției muzicale), Wagner se încapățînează să edifice sisteme abstracte, scriind apoi muzică menită să ilustreze elucubrantele lui speculații“. M-a rănit întotdeauna această trivială înțelegere a rolului jucat de concepția teoretică în activitatea mea componistică. S-ar putea să existe — cine știe, veacul vostru, mai raționalist, o fi generat și asemenea fenomene — încercări de a compune muzică nu pentru a spune ceva pornit din inimă, ci pentru a ilustra un sistem abstract. În ceea ce mă privește, însă, am dezbătut probleme pe care mi le impunea propria-mi evoluție componistică, de la *Rienzi* la *Lohengrin*. Sistemul meu estetic nu era o construcție speculativă, ci avea rădăcini într-o practică artistică de mai bine de două decenii. Și apoi, iertată să-mi fie lipsa modestiei, dar m-am considerat întotdeauna și mai presus de toate un artist : percepeam viața prin excelență emoțional și reacționam la apelurile ei plăsmuind spontan imagini. Mai mult : îmi displăcea să teoretizez, raționamentele estetice creîndu-mi sentimentul unei violențe a firii mele artistice, și aproape regulat, terminînd un eseu mai important, îmi juram că acesta va fi și ultimul. Antipatia temperamentală pentru dezvoltările silogistice nu m-a împiedicat însă să-mi dau seama de utilitatea clarificării estetice pentru compozitor în genere, pentru cel modern îndeosebi.

S-au adunat, într-adevăr, atîtea mari valori în aproape un mileniu de muzică, limbajul acestei arte a făcut progrese atît de extraordinare, încît compozitorul își simte umerii apăsați de o responsabilitate fără precedent de grea. Cu o asemenea evoluție în spate, el nu poate păși la actul compoziției fără a se întreba și a-și răspunde în prealabil dacă ceea ce face este *necesar* și *înnoitor*. El trebuie să devină conștient de sensul înalt al menirii sale, care presupune necesitate imperioasă de autoexprimare și este incompatibilă cu repetările logoreice ale locurilor comune ; să întrezărească în adîncurile psihologiei

contemporane cele mai ascunse probleme și să le scoată la suprafață ; să se situeze cu luciditate pe traiectoria istorică a muzicii, pentru a-și da seama în ce stadiu se află limbajul muzical și ce îndatoriri îi revin pentru a dezvolta opera predecesorilor ; să stabilească, după o aprofundată introspecție, dacă are într-adevăr ceva personal și inedit de spus. Nu poți face față unor astfel de cerințe fără a-ți pune întrebări, fără a-ți munci cugetul. Erau pe vremea mea compozitori pentru care toate aceste probleme nu existau ; ei chiar ironizau cu suficiență pe colegii ce-și complicau existența neliniștindu-se cu întrebări în legătură cu rostul artei lor : de ce se zbugiumă, când obținerea succesului este un lucru atât de simplu ? Muzica, ei o compuneau așa cum se nimerea sau așa cum învățaseră, și profesau compoziția ca pe oricare alt meșteșug aducător de venituri. Aceștia erau de obicei compozitorii fericiți în timpul vieții lor : compunând așa cum le poruncea moda, conjunctura, gustul facil și nefiind reținuți de nici un scrupul etic sau artistic, își vedeau lucrările rapid acceptate, masiv remunerate și uneori chiar furtunos ovaționate. De pe poziția unor astfel de succese mi se dădeau lecții de cum trebuie să compun, lecții respinse de mine cu dispreț crescând, deoarece, pe măsura maturizării, deveneam tot mai convins de caducitatea muzicii la a cărei origine nu stă o încordare dureroasă a spiritului, exigența necruțătoare a compozitorului față de sine însuși. Mă îndoiesc că în veacul XX mai ia cineva în serios muzica lui Auber și Adam, Spontini și Meyerbeer, acești răsfățați ai vremii mele, ale căror lucrări, cu succes garantat, erau preferate operelor semnate de mine. Iată de ce, torturat de întrebări și deprimat de atâtea eșecuri, n-am invidiat totuși niciodată liniștea radioasă și gloria zornăitoare de arginți a compozitorilor acefali.

Scrierile teoretice m-au ajutat să câștig cele necesare traiului, deoarece — spre deosebire de muzica mea — au avut un succes imediat și răsunător și au avut un astfel de succes deoarece discuțiile prilejuite de apariția lor erau întotdeauna vecine cu scandalul. Bineînțeles că adversarii s-au grăbit să interpreteze acest succes într-un mod defăimător : total lipsit de temei, radicalismul paradoxal al teoriilor lui Wagner este, ziceau ei, expresia unei goane după senzațional, prin care încearcă să șfichiuiască atenția obosită a opiniei publice. Clasică învinuire

aruncată de mințile sclerozate și leneșe celor ce se străduiesc să scuture de pe muzică praful rutinei, să răstoarne de pe socluri falsele valori, să urnească gîndirea din înțepenire, să sfîșie vălul iluziilor ieftine, să privească realitatea în față, treaz și curajos. Ceea ce contemporanilor le părea a ține de fuga după scandal și senzație era numai încercarea de a pune în discuție problema problemelor — rațiunea de existență a muzicii — la care nimeni nu-și dădea osteneala să gîndească, socotind-o probabil definitiv rezolvată. În ceea ce mă privește însă, eram convins că tocmai cu aceasta trebuie începută dezbaterea situației contemporane a muzicii. Printr-o evoluție funestă, această nobilă și divină artă, a cărei esență este sublimul iubirii, se transformase într-un mijloc de amuzament al păturilor avute și trîndave. Pervertind relațiile dintre oameni, atotputernicia aurului pervertise și sensul muzicii, injectându-i frivolitatea unei societăți corupte. Se compunea tot mai mult sub semnul intereselor pecuniare, templul muzicii se văzuse prefăcut într-o casă de toleranță.

Protestul meu împotriva acestei degenerări trezea nemulțumire și dezaprobare pentru că cei mai mulți dintre contemporani se acomodaseră cu ea, profitau de pe urma ei ; semnalul meu de alarmă le periclita confortabila bălăceală în apele tulburi ale prostituției muzicale. Nimic mai ușor atunci decît să-l declari pe Wagner demagog, impostor, un carierist, care, pentru a-și face o situație, vrea să răstoarne cu josul în sus înțeleapta rînduială a lucrurilor, să arunce praf în ochii opiniei publice, să compromită reputații onorabile etc., etc. Probabil însă că măcar posterității i-a devenit clară semnificația răzvrătirii mele : doream să restitui muzicii, și încă mai strălucitoare, o măreție pe care începuse s-o piardă ; să fac din ea mesagera necesităților spirituale celor mai înalte ale umanității ; să o înzestrez cu forța de a electriza sufletele și a le contopi în acea îmbrățișare universală, visată de Beethoven în finalul *Simfoniei a noua*. Poate că voi considerați aceste țeluri ca foarte firești, dar în acele timpuri, cînd lumea mergea la operă pentru a asculta gargarismele primadonei X, interpretînd-o pe contesa Y, sau pentru a urmări evoluția unui număr de balet intercalat fără sens într-o operă italiană deja lipsită de sens, idealul meu muzical părea himeric, fantezist.

Am încercat vreme îndelungată să-mi explic cum se produsese această decădere a muzicii : eram convins că, desco-

perind cauzele, voi putea întrezări o soluție izbăvitoare. Am purces, în consecință, la un drum întors pe firul dezvoltării acestei arte și mai ales al procesului prin care muzica se înstrăina de nobila ei esență și chemare. Pătrunzând tot mai adânc în negurile trecutului, nu m-am putut opri decât la momentul desprinderii muzicii din tovărășia celorlalte arte-surori, alături de care alcătuia minunatul fenomen de creație sincretică al tragediei eline. Aici mi s-a părut a găsi sursa îndepărtată a crizei contemporane: prin eliberare de sub dominația poeziei dramatice, muzica își cucerise desigur independența, dar, totodată, nemaifiind obligată să se subordoneze unei mari idei umane, să exprime cu intensitate adevărul, era antrenată pe drumul formalismului și sterilității.

Aș comite, desigur, o gravă eroare spunând că din acest moment muzica n-a făcut decât să decadă. Ruperea muzicii de trunchiul artei sincretice a răspuns unei reale necesități de creștere. Emancipându-se, limbajul muzicii s-a îmbogățit cu modalități necunoscute vechilor elini, în primul rând armonia și polifonia, iar celelalte elemente ale lui — melodia, ritmul, instrumentația, forma — s-au diferențiat, au căpătat amploare și complexitate. Simfonismul, și în primul rând cel beethovian, este expresia cea mai înaltă, mai pregnantă a elocvenței atinse de muzică prin dezvoltarea sa de sine stătătoare. Constituția unui limbaj muzical bogat și savant era, însă, însoțită, ca de o umbră, de înrădăcinarea, din ce în ce mai adâncă, a deprinderii de a face muzică de dragul muzicii, de a experimenta combinații sonore dintr-un imbold pur formal, de a trata actul componistic ca pe un joc ingenios cu sunetele. Teoria hanslickiană a formelor sonore în mișcare fundamenta această tradiție, prezentând jocul caleidoscopic al sunetelor ca unică rațiune de existență a artei muzicale. Câștigul adus muzicii de numeroase sonate și cvartete, concerte și simfonii create sub semnul instrumentalismului pur, nu acoperea — după părerea mea — pierderea suferită prin izolarea ei de celelalte arte, pierdere constând dintr-o considerabilă sărăcire spirituală, din alunecarea spre un senzualism sonor. Domeniul unde formalismul se manifesta cel mai dezastruos era acela al operei: italienii instauraseră aici domnia divertismentului concertistic care transformase vechea *drama per musica* a lui Monteverdi într-o penibilă înșiruire de arii, menite să pună în spectaculoasă lumină calitățile vocale ale primadonei sau tenorului. Ideea de

mesaj spiritual, de adevăr uman, de seriozitate a concepției era cu iresponsabilă ușurință jertfită succesului răsunător ce se putea obține punînd cap la cap cîteva melodii antrenante și fredonabile, într-un cadru scenic fastuos și pe un text literar de a cărui valoare nu se interesa nimeni, deoarece el slujea ca simplu pretext fanteziei melodice a compozitorului. Din călăuzitoare, cum ar fi trebuit să fie, substanța poetico-dramaturgică a operei fusese redusă la rolul de appendice insignifiant al unei muzici formal și hedonic concepute. Lumea fusese învățată să vină la operă nu pentru a trăi ceasuri de înălțare spirituală, cum se întîmpla în Grecia de altădată cu prilejul marilor serbări, ci pentru a-și umple timpul și omorî plictiseala, ascultînd cantilene agreabile sau urmărind performanțele de agilitate vocală ale cîntăreților.

Dîndu-și seama din ce în ce mai limpede de ceea ce era nefiresc în dezvoltarea seculară a muzicii, compozitorii germani au încercat să readucă această artă la matca inițială, bineînțeles în spiritul impus de stadiul înalt în care ajunsese limbajul muzical. Ei au simțit că, mărginindu-se la mijloacele pur muzicale, nu pot da mesajului acea plenitudine de expresie spre care aspiră artistul superior dezvoltat. Singură, muzica exprimă în chip tulburător freamătul misterios al sufletului, dar nu și reflecțiile cugetului, viața lumii ce ne înconjoară ; pe acestea le poate sugera numai fecundată de cuvînt, de poezie. Explicînd pentru ascultător semnificațiile nebuloase ale muzicii, poezia îndeplinește, în același timp, pentru gîndirea compozitorului rolul de călăuză care o ferește de tentația formalismului și o orientează spre expresia plastică și elocventă, cu o puternică justificare psihologică. Nu este vorba de o inferioritate a muzicii, ci de limitele pe care le vădește orice artă, din momentul cînd dezvoltarea mijloacelor sale specifice a fost împinsă pînă la limită. Din acel moment se impune cu forță necesitatea înfrățirii cu alte arte, în vederea depășirii acestor limite, pentru cuprinderea cît mai bogată a vieții : acesta este sensul intervenției vocilor omenști și poeziei schilleriene în finalul *Simfoniei a noua*, prin care Beethoven a încercat să rostească plenar, pe deplin explicit, ceea ce muzica pură ar fi putut doar vag sugera. Este o nevoie pe care, de altminteri, și poezia o resimte, căci pentru a spune pînă la capăt tot ceea ce freamătă în el și cuvintele nu pot reda, poetul trebuie să recurgă la muzică, această artă a inefabilului, a microcos-

mosului sufletesc : secreta și profunda aspirație a poeziei este de a se rezolva în muzică. Opera cea mai completă a poetului trebuie să fie aceea care, în ultima sa desăvârșire, ar fi o perfectă muzică. Plutea, așadar, în atmosfera întregii mișcări a artelor nostalgia după contopirea inițială, când lacunele unei arte erau împlinite de virtuțile altei arte, iar din colaborarea lor rezulta o măreață și vast cuprinzătoare operă de artă sintetică. Așa mi-am zis că trebuie să arate și opera de artă a viitorului, iar muzica mi-a apărut ca arta menită să reînfruptuiască unitatea destrămată. Jertfindu-și generos independența, ea trebuia să cheme surorile ei la smulgerea din orgolioasa și sterila ei izolare, la reînămănuncherea forțelor.

Scrutînd trecutul, am găsit o temeinică îndreptățire acestor presupuneri, căci tendința fundamentală a dezvoltării muzicii de-a lungul ultimelor secole consta tocmai în efortul de a-și depăși condiția de artă abstractă și formală, în care se împotmolise după desprinderea ei de celelalte arte. Muzica izolată de poezie și dans nu mai era o artă instinctivă, necesară omului. Ea a trebuit să se formeze pe sine însăși, după legi care, extrase din esența sa particulară, nu găsesc afinitate și confirmare în nici un fenomen pur omenesc. Elaborînd procedee, forme și reguli, compozitorii au ajuns pe parcursul secolelor să constituie o ingenioasă știință a combinării sunetelor, dar aceasta s-a dezvoltat nu pe terenul unor realități umane, ci în sfera abstractă a speculațiilor cerebrale. Contrapunctul bunăoară, în numeroasele și variatele sale manifestări, este artificialul joc al artei cu sine însăși, matematica sentimentului, ritmul mecanic al armoniei egoiste. Muzicii abstracte îi devine atît de plăcută inventarea acestuia, încît începe să se erijeze în artă absolută, independentă ; o artă care nu-și datorează existența sa nici unei nevoi umane, ci numai sie însăși, esenței sale absolut divine. Omul voluntar se crede și el, în mod firesc, singurul chemat să se bucure de toate privilegiile. Or, e adevărat că muzica își datora condiția sa independentă numai voinței sale, căci aceste producții de artă sonoră, mecanice, contrapunctice erau cu totul incapabile să răspundă unei *nevoi a sufletului*. În orgoliul ei, muzica se transformase deci în propriul său contrariu : dintr-o expresie a inimii devenise o îndeletnicire cerebrală.

Compozitorul încearcă la un moment dat să împrăstie atmosfera de ariditate, recurgînd la cîntecul popular, atît de

proaspăt și pur. Transplantat în solul creației culte, el dă naștere ariei de operă. Genul operei, apărut inițial sub semnul unei fuziuni intime cu inspirația poetică, se resimte din ce în ce mai accentuat de influența ideii de muzică pură, absolută. Partea muzicală a spectacolului de operă începe să fie tot mai mult privită ca o latură primordială, de sine stătătoare, ceea ce duce la transformarea acestui gen într-un concert costumat, în care poezia și drama erau doar pretexte pentru arii strălucitoare, încărcate de înflorituri și acute. Simțind falsitatea acestui mod de a concepe muzica, unii compozitori de geniu ca Gluck, Mozart, Weber s-au străduit să restrângă terenul divertismentului gratuit și să conceapă discursul muzical ca expresie a unei idei poetice; strădaniile lor s-au izbit însă de zidul masiv al tradițiilor și de aceea, îmbunătățind pe ici, pe colo calitatea artistică a operei, n-au putut schimba esența acesteia.

Strădanii asemănătoare se conturează în muzica instrumentală simfonică a secolului al XVIII-lea, compozitori ca Haydn și Mozart tinzând să înzestreze muzica cu sugestivitate poetică și elocvență dramatică, să o apropie de intonațiile vocii omenești. Culminația acestei tendințe o vom găsi în muzica lui Beethoven. Înțelegând mai limpede decât toți predecesorii săi că muzica pură nu poate să dea singură reprezentări determinate, exacte, ale omului material și moral determinat, Titanul încearcă în *Simfonia a cincea* să ducă expresia muzicii sale aproape pînă la rezolvarea morală, dar totuși fără a o exprima în mod absolut. Simfoniile *a șasea* și *a șaptea* (*Pastorală* și *Apoteoza dansului*) reprezintă pași înainte pe drumul intensificării forței realiste și etice a muzicii. Experimentînd toate posibilitățile de expresie ale muzicii pure, Titanul se vede ajuns la punctul în care navigatorii încep a arunca sonda pentru a măsura adîncimea mării, punctul unde simt, sub ape, profilarea țărmului noului continent. Este momentul cînd el trebuie să se decidă dacă va reveni spre oceanul fără fund sau va arunca ancora la noul țărm. Nu un simplu capriciu de navigator îl împinsese pe maestru atît de departe în larg; trebuia și voia să abordeze noua lume spre care întreprinsese această traversare. Azvîrli cu putere ancora și această ancoră fu *Cuvîntul*. Nu era însă un cuvînt oarecare, insignifiant, aidoma celor rumegate în gura cîntărețului la modă,

ca un simplu cartilaj al sunetului vocii ; era cuvântul necesar, atotputernic, rezumînd totul și în care se poate vărsa torentul impetuos al sentimentului izvorît din inimă ; portul sigur pentru rătăcitorul neliniștit ; lumina care strălucește în noaptea dorinței infinite. Cuvîntul pe care omul răscumpărat îl smulse din fundul sufletului său și pe care Beethoven îl așeză ca pe o coroană în vîrfurile compoziției sale, acest cuvînt a fost : *Bucurie !* Și prin acest cuvînt el strigă oamenilor : „Fiți îmbrățișați, milioane ! Un sărut lumii întregi !”

Și acest cuvînt va fi limbajul operei de artă a viitorului. Am văzut în această ultimă simfonie a lui Beethoven evanghelia umană a artei viitorului. După ea nu mai este posibil progresul, căci urmarea ei nu poate fi decît opera de artă cea mai desăvîrșită, drama universală, a cărei cheie artistică ne-a făurit-o Beethoven. *Muzica a săvîrșit astfel, singură, ceea ce nici una din celelalte arte nu a putut face.* Fiecare din acestea s-a servit de independența sa numai în vederea unor achiziții și împrumuturi egoiste ; și nici una nu știa, prin urmare, să fie ea însăși și să înnoadă singură firul care leagă toate lucrurile. Muzica, fiind întru totul ea însăși și mișcîndu-se în stihia sa originală, săvîrși sacrificiul de sine în modul cel mai grandios și mai generos : se domină pe sine pînă la a se nega și întinse surorilor sale o mînă liberatoare.

Genul în care vedeam, în mod superlativ, realizabilă această revenire la fuziunea de odinioară era acela al operei. Numai că, deosebindu-se principial de ceea ce se înțelegea curent prin operă, noua formă artistică rezultată trebuia să fie în concepția mea o dramă muzicală ; primordialitate, deci, pentru baza literară, tradiționalul libret, care se cerea gîndit la nivelul celei mai autentice literaturi, dar a unei literaturi valorificabile pe plan muzical. Prin întemeierea acestui gen, singurul căruia — e drept, în mod cam exclusivist și despot — îi dădeam drept de existență în arta viitorului, credeam că se va pune capăt existenței nefirești a muzicii ca artă de sine stătătoare. Transformată printr-o seculară evoluție într-un divertisment gratuit, muzica va fi în sfîrșit readusă de către poezie pe drumul artei capabile a smulge oamenii intereselor vulgare și a-i înălța la cultul și înțelegerea a ceea ce spiritul uman a conceput mai profund și mai măreț. Subordonîndu-se unor țeluri poetico-dramatice superioare, muzica nu trebuia

să devină însă anexa ilustrativă a unei piese de teatru. Concepeam prezența muzicii în opera de artă a viitorului ca pe o sublimă încoronare a poeziei și nu vedeam posibilă o asemenea încoronare muzicală a operei poetice decât dacă poetul este înzestrat cu un viu sentiment al inepuizabilelor sale puteri de expresie, căci trebuia ca el să-și construiască poemul în așa fel, încât să pătrundă în fibrele cele mai fine ale țesutului muzical și ca ideea pe care o exprimă să se rezolve pe de-a-ntregul în sentiment. Se impunea, așadar, ca drama muzicală să fie opera unui singur om, în care inventivitatea poetică să se întâlnească armonios cu cea muzicală. Încununată de muzică, poezia dramatică nu-și vede micșorată importanța; ea face explicite sensurile muzicii, îi înlesnește acesteia pătrunderea în lumea ideilor, a relațiilor sociale. Putîndu-se adresa unei largi colectivități, drama muzicală va îndeplini o înaltă funcție; ea va face inteligibile poporului adunat scopurile cele mai înalte și mai profunde ale omenirii. Sărbătorească și în același timp răscolitoare, drama muzicală, această revenire a artelor la unitatea lor inițială, va reînvia grandoearea tragediei eline.

Pe o asemenea culme drama muzicală se putea ridica numai dacă creatorul ei ar fi urmărit conștient să dea expresie acelor probleme psihologice care s-au dovedit fundamentale și eterne în evoluția milenară a omenirii — bunăoară dorul după o iubire absolută, conflictul dintre înclinarea spre senzualitate și aspirație spre o existență spiritualizată, moartea înțeleasă ca o izbăvire de suferințe etc. Trăind într-o perioadă de impetuoasă și generalizată înflorire a școlilor naționale, eram înclinat să văd în acțiunea de valorificare a frumuseților folclorice o restrîngere a acestui conținut universal uman, socotit de mine ca indispensabil unei arte majore. Ținta spre care năzuiam era o formă ideală, pur umană, eliberată de orice piedică de ordinul obiceiurilor naționale, chemată prin urmare a transforma aceste obiceiuri naționale în obiceiuri pur umane, supuse numai legilor eterne. Aspirația spre un conținut universal-uman era, în concepția mea, strîns legată de preocuparea pentru o cît mai largă accesibilitate, căci valoarea imensă a acestei forme constă în aceea că, degajată de caracterul strîmt al unei naționalități particulare, ea trebuie să fie accesibilă oricărei inteligențe. Ea urma să fie înțeleasă nu numai de

cunoscător, dar și de profan, chiar și de firea cea mai naivă, de îndată ce va fi realizat reculegerea necesară. Poți regăsi aici străvechiul ideal al lui Gluck, care ar fi vrut să înzestreze limbajul muzical cu o putere generalizatoare atât de mare, încât să poată compune „o muzică adecvată tuturor națiunilor, făcând astfel să dispară ridicula deosebire dintre muzicile naționale“. Această coincidență de gândire era consecința firească a continuității organice care exista între eforturile lui Gluck și cele ale mele de a integra muzica dramei.

Compozitorul se poate apropia de această țintă adresându-se nu istoriei, unde faptele și personajele sînt riguros localizate, ci mitului sau legendei, unde adîncimile eterne ale naturii umane apar în modul cel mai revelator dezvăluite. Oricărei epoci și națiuni i-ar aparține, legenda are avantajul de a conține numai elementul pur uman propriu acestei epoci sau națiuni, prezentîndu-l într-o formă originală foarte izbitoare și inteligibilă de la prima vedere. O baladă, un refren popular sînt suficiente pentru a vă prezenta într-o clipă acest caracter sub trăsăturile cele mai pregnante și mai frapante. Acest colorit legendar pe care-l îmbracă un eveniment pur uman posedă încă un avantaj, deosebit de important : el facilitează rolul poetului de a preveni și rezolva chestiunea lui *pentru ce*. Caracterul scenei și tonul legendei fac ca spiritul să se cufunde în această stare de vis care-l înalță îndată pînă la deplina *clarviziune* : și spiritul descoperă atunci o nouă înlănțuire a fenomenelor lumii, pe care, în starea obișnuită de veghe, ochii n-o puteau întrezări : de acolo îi venea acea neliniște care-l făcea să se întrebe neîncetat : „pentru ce ?“ — ca pentru a pune capăt temerilor care-l obsedau în fața misterului de neînțeles al acestei lumi, care i-a devenit acum atât de inteligibilă și limpede.

Nu-mi dădeam seama pe atunci că, preconizînd inspirația legendar-folclorică, anulam *propria manu* contradicția pe care o stabilisem între spiritul național și năzuința spre universalitate. În fond, eu nu militam pentru o artă cosmopolită, ci tot pentru una națională ; înfingîndu-și adînc rădăcinile în solul tradițiilor naționale și populare, arta preconizată de mine trebuia să soarbă de acolo seva care s-o propulseze spre înălțimile universului uman. Era deci vorba ca, inspirîndu-te din arta națională, să știi a scoate la suprafață ceea ce leagă un popor de alte popoare, omul de odinioară de cel de azi și de mîine.

Felul cum concepeam contribuția muzicii în cadrul complexului sincretic al dramei muzicale, era la antipodul spiritului italianizant precumpănitor în opera acelei vremi. Muzica era concepută ca scop în sine, ea orientându-l pe spectator nu spre dramă, poezie, idee, ci spre farmecul, bravura, spectaculozitatea propriilor ei sonorități. Dar muzica nici nu putea arăta altfel atîta vreme cît baza ei literară nu era concepută cu seriozitate, fiind lăsată în seama unor libretiști străini de adevărata literatură, și cu atît mai mult de adevărata muzică. Tocmai pentru că îmi puneam cu atîta gravitate problema mesajului poetico-filosofic, nu puteam eu accepta ideea muzicii-divertisment. Eu ceream ca muzica să amplifice drama, să-l angreneze pe ascultător în vîltoarea desfășurării acțiunii. Neadmițînd prezența muzicii ca o valoare estetică de sine stătătoare în complexul dramei, preconizam compunerea ei în cea mai strictă dependență de necesitățile textului dramatic — ceea ce, bineînțeles, avea să-mi atragă tunetele de mînie ale partizanilor muzicii pure, care vedeau în reforma mea o încălcare a frumuseții și autonomiei acestei arte. Iar cum cerința fundamentală a dramei este aceea a acțiunii neslăbite, muzica nu se va mai împărți în melodii și recitative, a căror alternare îmbucătățea acțiunea, ci le va contopi pe unele și pe celelalte într-un singur șuvoi — dramatic, epic și liric în același timp: *melodia infinită* sau *continuă*. Mlădioasă, ea se va modela după nevoile acțiunii și evoluției psihologice a personajelor, împrumutînd toate sinuozitățile acestora. Mă pronunțam, așadar, nu împotriva melodiei în general, ci împotriva acelui tip de melodie — facil, exterior — care îl împiedica pe ascultător să se ridice de la satisfacția senzorială și euforia nebuloasă la înțelegerea sensului dramatic și filosofic. Nu-i ceream muzicii să înceteze a fi melodioasă, ci, din contră, voiam ca melodismul ei să devină integral, să nu mai fie fragmentat prin opriri artificiale și interpunerile unor recitative anoste. Numai printr-o asemenea continuitate melodică se poate sugera ideea continuității dramatice și psihologice.

Un alt mijloc menit, după părerea mea, să imprime operei caracterul de dramă muzicală, era orchestra. În operă trebuiau valorificate toate resursele instrumentalismului. Gîndirea orchestral-simfonică, în forma evoluată pe care o atinsese la Beethoven, va impregna întreaga țesătură muzicală, devenind

un personaj *sui generis*, dinamizînd desfășurarea artistică generală. Între orchestră și drama pe care o concepeam, trebuia să fie un raport analog aceluia dintre corul tragic al grecilor și acțiunea dramatică. Corul era întotdeauna prezent, motivele acțiunii care se săvîrșea, se desfășurau sub ochii săi; căuta să sondeze aceste motive și să-și formeze prin ele o părere asupra acțiunii. Numai că, în general, corul nu lua parte la dramă decît prin reflecțiile sale; el rămînea străin acțiunii ca și motivelor care o produceau. Orchestra simfonismului modern, dimpotrivă, se amestecă în motivele acțiunii printr-o participare intimă; căci dacă, pe de o parte, în calitate de corp armonic, face posibilă expresia precisă a melodiei, pe de altă parte întreține cursul întrerupt al melodiei însăși; astfel că tot timpul motivele se impun conștiinței cu energia cea mai irezistibilă. Dacă vom considera — și așa trebuie — că forma artistică ideală este cea care poate fi înțeleasă integral fără reflecție și e capabilă să poarte concepția artistului, în toată puritatea sa, pînă la inima ascultătorului; dacă, în sfîrșit, vom recunoaște această formă ideală în drama muzicală care satisface condițiile menționate pînă aici, orchestra ne va apărea ca un minunat instrument, singurul grație căruia această forță este realizabilă. În fața orchestrei și a importanței pe care a căpătat-o, corul, căruia opera de altfel i-a și făcut un loc pe scenă, nu mai are nimic din semnificația corului antic; el nu mai poate fi admis decît cu titlul de personaj activ, și pretutindeni unde nu este necesar un asemenea rol, nu poate de-acum înainte decît să stînjenească acțiunea, să pară de prisos; căci participarea sa ideală la acțiune a trecut pe de-a-ntregul la orchestră, manifestîndu-se sub o formă mereu prezentă și care nu stînjenește niciodată.

Așa îmi imaginam arta viitorului care, prin caracterul ei sincretic, va smulge nu numai muzica, dar și celelalte arte înjositoarei condiții de amuzament al claselor avute. Este drept, după desprinderea lor de trunchiul tragediei antice, fiecare din aceste arte izolate, copios hrănită și protejată în vederea plăcerii și distracției celor bogați, a umplut pînă acum lumea cu un belșug de producții; în cadrul fiecăreia din ele, spirite mari au produs lucruri minunate; dar Arta propriuzisă, veritabilă, n-a fost reînviată nici de către Renaștere și nici după aceea; căci opera de artă desăvîrșită, marea, unica

expresie a unei comunități libere și frumoase, drama, tragedia — oricît ar fi fost de mari poeții tragici care au creat ici și colo — nu a reînviat încă, tocmai pentru că ea nu trebuia reînviată, ci creată din nou. Eram conștient că eforturile mele teoretice și practice, departe de a înfăptui acest ideal, nu făceau decît să dea timid la o parte perdeaua ce îi despărțea pe contemporanii mei de un viitor îndepărtat; condiționeam triumful generalizat al acestei estetici de instaurarea unei organizări politice a oamenilor care, corijînd imperfecțiunile statului antic, să poată fonda o ordine a lucrurilor în care relațiile dintre artă și viața publică, așa cum existau la Atena, să renască, dar mai nobile dacă ar fi fost posibil și, în orice caz, mai durabile.

Nu aveam în vedere o artificială repetare a formulei statului antic, nu era vorba de a redeveni greci, căci ceea ce grecii nu știau, adică motivul pentru care ei trebuiau să piară, noi îl știm. Chiar căderea lor, a cărei cauză o descopeream, după o îndelungată mizerie, în adîncurile suferinței universale, ne arăta cu precizie ceea ce trebuie să devenim: ne arăta că trebuie să iubim toți oamenii, pentru a ne iubi pe noi înșine din nou și a regăsi bucuria de a trăi. Problema consta în a ne elibera de sclavia mașinismului, al cărui suflet este palid ca și argintul, ridicîndu-ne la libera umanitate artistică al cărei suflet va trimite raze asupra lumii; din zilieri ai industriei, covîrșiți de muncă, visam să devenim cu toții oameni frumoși, puternici, cărora lumea să le aparțină, ca o sursă veșnic inepuizabilă de superioare bucurii artistice.

Revoluția, aceasta mi se părea a fi singura cale pe care omenirea își putea cuceri libertatea sa socială și spirituală. Numai prin înfăptuirea unei societăți în care omul să fie cu adevărat liber, ar fi putut înflori arta spre care năzuiam, și de aceea consideram că lupta pentru înnoirea artistică este inseparabilă de lupta pentru transformarea societății. Din stare sa de barbarie civilizată — ziceam eu într-o cîntecică devenită foarte populară — arta veritabilă nu se va putea ridica la o situație demnă decît pe umerii mării noastre mișcări sociale: ele au același scop, pe care nu-l vor putea atinge decît dacă-l recunosc în comun. Acest scop este omul puternic și frumos: Revoluția îi va da forța, Artă îi va da frumusețea. De subliniat că nu concepeam unilateral raportul dintre artă și revoluție: dacă revoluția creează condițiile favo-

rabile înfloririi artei autentice, aceasta din urmă are, la rîndul ei, menirea de a arăta mișcării sociale nobila sa semnificație, de a-i indica adevărata direcție.

Zugrăveam cu exaltare tabloul lumii viitoare care, servită de o tehnică evoluată, se va putea consacra celor mai nobile îndeletniciri spirituale, într-un climat de cordială înțelegere socială. Lăsam fantezia să zboare spre vremea cînd omenirea înfrățită va fi aruncat departe grijile și, așa cum făcea vechiul grec cu sclavul, le va fi lăsat pe seama mașinii — acest sclav artificial pe care omul liber și creator de mîine îl sluzea pînă azi, aidoma adoratorului de fetișuri care își slujește idolul fabricat de propriile sale mîini ; atunci, eliberat, întregul său instinct de activitate nu se va mai manifesta decît sub formă de instinct artistic. Vom recuceri astfel, într-o măsură mult mai largă, elementul vital al grecilor : ceea ce era pentru greci rezultatul unei evoluții naturale, va fi pentru noi consecința unei lupte istorice ; ceea ce era pentru ei un dar semiconștient, va rămîne pentru noi o știință obținută cu prețul luptelor, căci ceea ce marea masă a omenirii știe în mod real, nu-i mai poate fi smuls. Într-o asemenea societate toate aceste arte bogat dezvoltate vor converge spre un punct unic, care le va exprima în ceea ce ele au mai profund : drama, splendida tragedie umană. Tragediile vor fi sărbători ale omenirii : eliberat de orice convenție și etichetă, omul liber, puternic și frumos, va celebra prin ele încîntările și durerile dragostei sale, va săvîrși, demn și sublim, marea jertfă de iubire a morții sale.

II. DUPĂ CE WAGNER ȘI-A ROSTIT IDEILE

Răspîndite cu iuțeală pe continentul european, ideile wagneriene au dat un extraordinar impuls dezbaterilor muzicale. Richard Wagner pusese în termenii cei mai radicali problema : este o absurditate ca muzica să existe ca artă de sine stătătoare, ea trebuie să se contopească cu poezia și drama, supunîndu-se cerințelor acestora, dezvoltîndu-se sub imboldul lor. Dacă un Gluck, care se orienta incomparabil mai timid spre acest ideal (sumar formulat de el în unele prefete și scrisori), stîrnise discuții atît de aprinse, ce reacție vehementă avea

să-și atragă vasta operă teoretică în care Wagner, cu mușcător spirit polemic, erudiție de savant și logică strînsă, pleda pentru „drama muzicală“, ca inevitabilă „artă a viitorului“. Disputa wagneriană, pornită încă de la jumătatea secolului trecut (deși nu apăruseră nici *Tristan* și nici *Tetralogia*) a angrenat personalități din numeroase țări cu o cultură muzicală mai evoluată; nu numai că moartea compozitorului nu a pus capăt discuțiilor, dar acestea aveau să continue cu o acuitate sporită de-a lungul secolului al XX-lea. Unii deslușeau în principiile wagneriene indicații pentru ulterioara dezvoltare a muzicii, alții, dimpotrivă, vedeau în ele un drum ce duce muzica spre impas. Referindu-se în egală măsură la creația și la teoria estetică a marelui muzician, polemica în jurul reformei wagneriene a dezlănțuit cele mai contradictorii pasiuni și atitudini — de la exaltarea ditirambică a ideilor compozitorului la condamnarea lor brutală. În imposibilitate de a contura un tablou cît de cît cuprinzător al acestei gigantice dispute internaționale, îi vom schița principalele tendințe.

Înnoitor el însuși și în repetate rînduri contestat, Hector Berlioz nu putea să nu se simtă puternic atras de ideile îndrăznețe și atît de controversate ale lui Richard Wagner. Prilejul cel mai bun de a face îndeaproape cunoștință cu estetica wagneriană i s-a oferit cînd, în 1860, compozitorul german a apărut la Paris ca dirijor al compozițiilor sale. Concertul simfonic cuprindea uverturi și fragmente din *Vasul fantomă*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan și Isolda*.

În articolul scris pe marginea acestui concert și publicat în *Journal des débats*, reacția lui Berlioz a fost aceea de nedumerire binevoitoare. Începe prin a arăta (sau poate simula!) că nu înțelege prea bine ce vrea să însemne ideea de „muzică a viitorului“, în numele căreia propovăduia și compunea Richard Wagner. Este posibil, presupunea Berlioz, ca această noțiune să denumească și un ideal la care el ar subscrie, dar și unul pe care-l socotește funest pentru dezvoltarea muzicii. Ar fi gata să se declare adeptul acestei muzici dacă la baza esteticii ei ar sta principii ca: înlăturarea formelor uzate și înlocuirea lor cu forme noi, impuse de „noile cerințe ale spiritului, inimii și auzului“ sau orientarea compozitorului către scopuri expresive superioare, iar nu spre satisfacția unei ambiții de vană strălucire, proprii adesea interpreților. Pe de altă parte, însă, principiul renunțării la unele dogme compo-

nistice în vederea instaurării unor forme noi, mai veridice, principiu aflat în centrul concepției lui Richard Wagner, i se pare lui Berlioz a nu avea nimic specific wagnerian. La vremea lor, și Gluck, și Beethoven, atât de refractari față de tradiții și rutină, au creat în numele unei muzici a viitorului. Ce rost mai avea ca Wagner să înnegrească atâtea pagini pledând pentru ceea ce orice mare creator a năzuit și năzuiește să facă? Nu cumva altul este conținutul doctrinei profesate de el cu atîta străduință? Și îndoiala se insinuează în cugetul lui Berlioz. Poate că intenția lui Wagner este nu aceea a unei înnoiri creatoare, ci a unei distrugerii nihiliste. Poate că „muzica viitorului” se conduce după principii ca acestea: „Trebuie compus numai în sensul opus celui pe care-l recomandă regulile. Melodia a devenit plictisitoare; plictisitoare au devenit și desenele melodice — de asemenea ariile, duetele, terțetele, piesele în care se dezvoltă consecvent o temă; armonia consonanțelor, a disonanțelor simple — pregătite și rezolvate — s-a perimat; după cum s-au perimat modulațiile naturale și aplicabile cu meșteșug. Nu trebuie să ții seamă de nimic, în afară de concepție; să nu te preocupe cîtuși de puțin impresia pe care o produci. Disprețuiește această zdreanță care este auzul, violentează-l pentru a-l reprima; muzica nu urmărește scopul de a-i fi lui plăcută. Trebuie ca el să fie obișnuit cu totul: cu șirul de septime micșorate, suitoare sau coborîtoare, asemănătoare unei adunări de șerpi care, încolăcindu-se și șuierînd, se sfîșie unul pe celălalt; cu triplele disonanțe, nepregătite și nerezolvate; cu vocile mijlocii, constrînse a intra într-un ansamblu, deși nu concordă nici armonic, nici ritmic, ci doar se desfigurează reciproc”... etc. Și Berlioz încheie astfel înșiruirea presupuselor principii ale „muzicii viitorului”. „Dacă așa arată această religie, în adevăr foarte nouă, departe de mine gîndul de a mi-o însuși. Nu i-am aparținut, nu-i aparțin și nu-i voi aparține niciodată. Ridic mîna și jur: *Non credo*.”

Berlioz se ferește să pună un semn de egalitate între aceste principii și muzica lui Richard Wagner, dar felul cum caracterizează și apreciază operele acestuia dovedește că presupunerile sale proveneau din rezerve destul de serioase față de estetica wagneriană. Recunoscînd că Wagner „posedă acea rară tensiune emoțională, acel foc lăuntric, acea putere a voinței, acea forță de convingere care pot seduce, emoționa și pasiona”, Berlioz face însă observația că „aceste calități s-ar reliefa mai

pregnant dacă ar fi legate de o mai mare inventivitate, de o înclinare mai redusă spre rafinament și de o mai justă apreciere a unor elemente fundamentale ale artei". Il nemulțumește, bunăoară, faptul că în uvertura la *Olandezul rătăcitor* Wagner s-a străduit să fie cît mai fidel programului literar cu subiectul său atît de zbuciumat, ceea ce a lipsit muzica de grație și amplă respirație melodică : „Niciodată desenul melodic nu înfrumusețează atît de întunecatele armonii [...], atenția ascultătorului slăbește, iar pînă la urmă se pierde. În această uvertură, cu dezvoltarea ei excesiv de încordată, se manifestă limpede tendințele lui Wagner și ale școlii sale de a nu ține seamă de percepția ascultătorului și — neluînd în considerație nimic în afara concepției poetico-dramatice care se cere exprimată — de a trece nepăsător pe lîngă întrebarea dacă nu cumva întruchiparea concepției date îl obligă pe compozitor să iasă în afara legilor muzicale." Ascultînd uvertura la *Tannhäuser* încearcă un sentiment de oboseală : „totul este literalmente inundat de succesiuni cromatice, armonii și modulații extrem de aspre". Ceea ce nu se întîmplă, spre marea lui satisfacție, în preludiul la *Lohengrin*, unde „nu există nici un fel de agregate aspre : în el totul sună pe cît de gingaș și armonios, pe atît de măreț și puternic, aceasta fiind, după părerea mea, o lucrare exemplară". Descumpănirea cea mai mare o încearcă însă ascultînd preludiul la *Tristan și Isolde*, pe atunci ultima compoziție a lui Wagner : „Nu apare aici nici un fel de temă, căci, bineînțeles, nu vom considera drept temă acele suspine cromatice însoțite de acorduri disonante. Datorită notelor ajutătoare cu sonoritate prelungită, și care le înlocuiesc pe cele armonice, efectul îngrozitor al acordurilor disonante se amplifică. Am citit și răsцит această pagină ; am ascultat-o cu cea mai adîncă atenție și cu dorința sinceră de a-i înțelege sensul, dar vai !... trebuie să recunosc că nu mi-am putut forma nici cea mai mică idee despre ce a vrut să spună autorul." Deși reprezentant de frunte al programatismului romantic, Berlioz consideră că Wagner a dus prea departe principiul literaturizării muzicii. Subordonînd totul cerințelor poetico-dramatice, Wagner a văduvit muzica de frumusețe și seninătate, pregnanță melodică și consonanță armonică, locul lor a fost luat de ceea ce el numește „disonanțe cumplit de aspre și insuportabile pentru mulți (inclusiv pentru mine)". Cînd se pronunțase pentru fecundarea muzicii de

către ideea poetică — și în acest spirit își compusese *Simfonia fantastică* și *Harold în Italia*, Berlioz nu se gândise nici o clipă, așa cum i se părea că face Wagner, să transforme muzica într-o sclavă a literaturii. Pleda, dimpotrivă, pentru o cât mai deplină independență expresivă a acestei arte: „Sînt pentru muzica suverană și cuceritoare, vreau ca ea să ia totul, să-și asimileze totul, să nu mai existe pentru ea nici Alpi, nici Pirinei, dar pentru a săvîrși aceste cuceriri este nevoie ca ea să lupte prin ea însăși, iar nu prin locuitorii săi. N-am nimic împotriva ca ea să întrebuinteze, dacă este posibil, versuri frumoase, orînduite în detașamente de luptă: dar trebuie ca ea însăși să intre în foc, ca Napoleon, și să meargă în primul rînd al falangei, ca Alexandru. Ea este atît de puternică, încît în anumite cazuri poate învinge singură, și de mii de ori ar putea spune, ca Medeea: «Eu singură și e de ajuns!».” Trebuie spus însă că toate observațiile critice sînt formulate de Berlioz într-un context de profundă stimă profesională pentru căutările inovatoare ale lui Richard Wagner.

Și mai evidentă este această stimă în cazul atitudinii altui mare muzician al secolului trecut, Ceaikovski, care-și manifestă răspicat, în foiletoanele sale (mai ales în cele scrise în 1876, cu prilejul festivităților de la Bayreuth), admirația pentru titanismul operei lui Wagner. Prețuiește în cel mai înalt grad latura orchestral-simfonică a muzicii wagneriene. Uverturile *Cavalcada walkiriilor*, *Marșul funebru al lui Siegfried*, *Valurile Rinului* îi par scrise cu o fascinantă măiestrie. Chemarea lui Wagner i se pare lui Ceaikovski că era să scrie simfonii, dar el a abordat un gen care nu-i era adecvat — opera — și l-a conceput într-un spirit simfonic. Ceea ce a atras după sine înăbușirea vocilor omenești de către armonia și orchestrația hipertrofic dezvoltate. Excesul de simfonism în operă ajunge să obosească pe ascultător. Ascultînd *Inelul Nibelungului*, spune Ceaikovski, „... muzicianul caută în această lucrare frumuseți muzicale; el le găsește mai degrabă în exces decît în proporțiile cuvenite”. Într-o simfonie, unde ascultătorul nu mai este solicitat și de latura literară sau scenică, putîndu-se deci concentra numai asupra muzicii, această profuziune de mijloace armonice, polifonice, instrumentale, ar fi fost cu totul la locul ei. „Dacă în loc să-și consacre toată viața ilustrării muzicale, în operă, a personajelor mitologiei germane, acest neobișnuit om ar fi scris simfonii, ne-am fi aflat poate

în posesia unor capodopere demne de comparație cu nemuritoarele creații ale lui Beethoven". Din păcate, spune Ceaikovski, Wagner „a fost un geniu care a apucat-o pe un drum fals“.

Ceaikovski este însă departe de a-și considera aprecierile sale ca fără drept de apel. În fața complexității operei wagneriene, el își dă seama că este hazardat să te pronunți dintr-o dată, că „studierea ei necesită mult timp și, mai ales, ascultare repetată“. Dacă își formulase, totuși, chiar după o singură ascultare a Tetralogiei, anumite rezerve, era pentru că avea datoria să informeze publicul rus asupra celor văzute și auzite la Bayreuth. Nu excludea însă posibilitatea de a se fi înșelat: „Sînt gata mai degrabă să admit că, din proprie vină, n-am evoluat încă pînă la a fi în stare să înțeleg pe deplin această muzică și că, dedicîndu-mă studiului ei asiduu, mă voi alătura cîndva largului cerc al admiratorilor ei“. Oricum, cu toată atitudinea sa critică, Ceaikovski își dă seama de măreția tentativei wagneriene: „Chiar dacă *Inelul Nibelungului* mi se pare pe alocuri plictisitor; dacă multe sună la o primă audiere nebulos și de neînțeles; dacă armonia wagneriană arată uneori confuz, rod al unui rafinament excesiv; dacă teoria lui Wagner este eronată; dacă în ea există mult donquijotism inutil; și chiar dacă acestei imense strădanii îi va fi hărăzită să doarmă un somn veșnic în teatrul de la Bayreuth, lăsînd după sine numai amintirea legendară a unui efort gigantic, care a polarizat temporar atenția întregii lumi, *Inelul Nibelungului* va rămîne totuși ca unul dintre cele mai remarcabile fenomene ale istoriei artei. Oricum l-ai privi pe Wagner, nu poți să negi măreția înfăptuirii sale și forța spirituală care i-a permis să-și ducă munca pînă la sfîrșit, îndeplinind astfel unul dintre cele mai uriașe planuri artistice care au luat vreodată naștere în mintea omului.“

După moartea lui Wagner, atitudinea lui Ceaikovski față de opera acestuia devine și mai limpede. Într-un interviu acordat în 1891 ziarului american *Morning Journal*, el face o distincție între opera lui Wagner și curentul wagnerian: „Admirînd pe compozitor, nutresc foarte puțină simpatie pentru cultul teoriilor wagneriene“. Cei orbiți de ele nu vor să mai ia în considerație alte concepții despre muzică, tradițiile viabile ale acestei arte. „Ce se poate spune despre wagnerism? se întreba Ceaikovski. Ce dogme trebuie să profesezi pentru a

„deveni wagnerian ? Trebuie să negi tot ce nu a fost creat de Wagner, trebuie să-i ignori pe Mozart, Schubert, Schumann, Chopin ; trebuie să manifesti intoleranță, mărginire a gustului, extravaganză ? Nu ! Stimîndu-l pe marele geniu care a creat preludiul la *Lohengrin* și *Cavalcada walkirilor*, înclinîndu-mă cu venerație în fața prorocului, nu împărtășesc religia pe care a făurit-o...” Cititorul atent descoperă în subtext o nuanță de importanță hotărîtoare în definirea atitudinii lui Ceaikovski : fenomenul wagnerian e valoros prin geniala lui originalitate, iar nu prin drumul pe care-l indica muzicii, acest drum putînd fi, dimpotrivă, chiar funest.

În eseul său, consacrat artei la răscrucea dintre cele două secole, și intitulat *Ce este arta ?*, Lev Tolstoi respinge principiul wagnerian al contopirii muzicii cu drama ca fiind în esență eronat. Ideea sintezei artelor i se pare artificială și de natură a determina nu o intensificare, ci o slăbire a efectului artistic. „Fiecare artă — spune el — își are domeniul său determinat, care nu coincide, ci doar vine în atingere cu celelalte arte și, de aceea, dacă vom asocia într-un tot chiar și numai două arte, cea dramatică și cea muzicală, cerințele uneia nu vor permite satisfacerea cerințelor celeilalte, cum s-a întîmplat întotdeauna în opera obișnuită, unde arta dramatică s-a supus sau, mai degrabă, a cedat locul celei muzicale. Dar Wagner vrea ca arta muzicală să se supună celei dramatice și ca amîndouă să se manifeste cu toată forța. Lucru imposibil, deoarece orice adevărată operă de artă este expresia sentimentelor intime ale artistului, cu desăvîrșire excepțională, neasemănătoare cu altele. Așa este și opera muzicală, așa este și cea dramatică, dacă ele sînt cu adevărat artistice. Astfel că, pentru ca o operă a unei arte să coincidă cu o operă a altei arte, ar trebui să se întîmple imposibilul : cele două opere, aparținînd unor arte diferite, să nu semene cu nimic din tot ce a fost înainte și în același timp să coincidă și să fie întru totul asemănătoare una cu cealaltă... Două frunze vii nu pot fi absolut asemănătoare una cu cealaltă ; absolut asemănătoare pot fi doar două frunze confecționate. Așa este și cu operele de artă. Ele pot coincide pe deplin cînd nici una, nici alta nu sînt artă, ci imitație artificială a artei.”

Tolstoi nu neagă posibilitatea cooperării muzicii și literaturii : „Dacă poezia și muzica pot — mai mult sau mai pu-

țin — să se unească în imn, cîntec și romanță (dar și atunci nu așa încît muzica să urmărească fiecare vers al textului, cum vrea Wagner, ci atît ca și una, și alta să determine aceeași stare sufletească), aceasta se produce numai pentru că poezia lirică și muzica au parțial același țel — a produce stări sufletești, iar stările sufletești produse de poezia lirică și de muzică pot coincide mai mult sau mai puțin. Dar și în cadrul unor asemenea asocieri accentul de greutate cade pe una dintre cele două lucrări, astfel încît numai una produce o impresie artistică, cealaltă rămînînd nemarcată. Cu atît mai mult o asociere de acest fel nu se poate produce între poezia epică sau dramatică și muzică.“

Wagner s-a străduit, totuși, să traducă în practică ideea contopirii muzicii cu drama. A rezultat, după părerea lui Tolstoi, un eșec total : de dragul literaturii, Wagner a jertfit frumusețea și integritatea muzicii. „În muzica nouă a lui Wagner lipsește principala trăsătură a oricărei adevărate opere de artă. Dintr-o adevărată operă de artă — poezie, dramă, tablou, cîntec, simfonie — nu poți să îndepărtezi un vers, o scenă, o figură, o măsură de la locul lor și să le așezi în alt loc, fără a afecta sensul întregii opere... Cu muzica lui Wagner din ultima perioadă, exceptînd cîteva locuri puțin importante care au un sens muzical de sine stătător, poți face însă tot felul de transmutări, inversînd ordinea așezării, punînd adică la început ceea ce a fost la urmă și invers, fără ca prin aceasta sensul muzical să se schimbe. Aceasta pentru că sensul operelor lui Wagner se află nu în muzică, ci în cuvinte.“

Impresia pe care Tolstoi a încercat-o ascultînd *Siegfried* era de nesuportat : „Nici pomeneală aici de muzică, înțeleasă ca artă care slujește ca mijloc de a transmite starea sufletească trăită de autor. Muzica pare de neînțeles. Speranțele care se aprind pe parcurs sînt îndată urmate de dezamăgire : de-abia începe o idee muzicală, că numaidecît se întrerupe. Dacă există momente care seamănă cu un început de muzică, ele sînt atît de scurte, atît de încărcate cu armonii complicate, orchestrație, efecte de contrast, atît de neclare și nedefinite, și totodată falsitatea celor de pe scenă e atît de respingătoare, încît asemenea momente sînt greu de remarcat, necum în măsură să-l impresioneze pe auditor.“

Negînd muzicii lui Wagner orice calitate artistică, Tolstoi explică puternica înrîurire a acesteia asupra publicului prin

acțiunea hipnotică a cadrului în care se desfășoară spectacolele wagneriene: „Stați în întuneric timp de patru zile, în societatea unor oameni nu cu totul normali, supunându-vă creierul [...] acțiunii puternice a sunetelor celor mai iritante și veți ajunge desigur într-o stare anormală, veți ajunge să vă minunați în fața unei absurdități“. Tolstoi nu ezită să compare această înrîurire cu starea de autosugestie în care sînt aduși oamenii într-o ședință de spiritism sau cu efectul alcoolului și al opiului.

Cu muzica lui Wagner, spune Tolstoi, se pot desfăta doar snobii păturilor suprapuse. Un om robust sufletește nu poate să nu respingă o asemenea artă.

Cam în aceeași vreme cu Tolstoi, o altă personalitate a culturii ruse, V. S. Stasov, reacționează în vehement dezacord cu ideile wagneriene. Critica pe care acesta o desfășoară în lucrarea sa *Arta în secolul al XIX-lea* conține un important adevăr: se demonstrează cît de subiectiv și eronat era Wagner pretinzînd că „... artele nu mai trebuie să existe fiecare în parte“. O asemenea pretenție echivala cu ignorarea complexității și diversității fenomenelor artei, care — ca și cele ale vieții — nu se pot dezvolta pe un singur făgaș, și încă prestabil. Wagner absolutiza și voia să impună tuturor propria sa cale artistică. De aceeași natură era eroarea considerării mitului ca fiind singura temă valabilă a dramei muzicale. „Această mărginire, atît de scumpă și agreabilă pentru personalitatea sa specifică — spune Stasov — n-avea cum să fie valabilă pentru toți compozitorii din întreaga lume. În afara misticismului, a dragostei, a religiozității și a extazurilor supranaturale, mai există numeroase alte subiecte interesante și valabile pentru toată lumea.“ Stasov devine neconvingător din momentul cînd îi neagă lui Wagner orice chemare pentru operă. El reia ideea ceaikovskiană că Wagner era mult mai înzestrat ca simfonist decît ca autor de opere, dezvoltînd însă această idee într-un mod agresiv și subiectiv: „El nu a fost dăruit din fire cu nici unul dintre elementele caracteristice compozitorului de opere. Nu avea nici urmă de simț al vieții, al realității, fiind cu desăvîrșire lipsit de discernămint în ce privește caracterele, firile, tipurile, personalitățile și fizionomiile oamenilor; Wagner ignora sufletul omenesc, precum și frămîntările, stările de spirit și pornirile lui; el nu simțea cîtuși

de puțin nevoia și nici nu era capabil să zugrăvească chipurile omenești individuale, fiecare în parte, ori mai multe laolaltă, sau în conflictul dintre ele. Wagner nu simțea nici măcar necesitatea de a cunoaște aceste lucruri. Personajele care-și fac apariția în operele sale nu sînt oameni vii, ci niște semne-algebrice, abstracte, fără nici un temei, aride și lipsite de semnificație, care-ți provoacă o stare de plictiseală, de tristețe, dar a căror menire este de a sluji drept manechine pentru digresiunile lirice ale compozitorului." Încercarea lui Wagner de a-și pune în practică concepția este prezentată de Stasov cu sarcasm: „Într-o bună zi, tot răsfoind tomuri și studiind istoria Antichității, Wagner a ajuns la concluzia că trebuie să devină neapărat un Eschil al zilelor noastre... Iată însă că la capătul tuturor strădaniilor sale, rezultatul nu aduce nicidecum cu ceea ce intenționase și întreprinsese el. Wagner n-a ajuns un Eschil al muzicii, n-a izbutit să creeze un teatru după chipul și asemănarea celui al lui Eschil și nici compoziții muzicale corespunzătoare. În loc de toate acestea, el a devenit un Wagner neisprăvit, care și-a pus singur bețe în roate în multe privințe și și-a alterat cu tot dinadinsul fizionomia artistică."

Ceea ce agravează în fața lui Stasov eroarea wagneriană, este faptul că tentativa compozitorului de a reforma muzica a purtat pecetea unei predilecții morbide pentru ideal și absurd. Stasov denunță „repulsia” lui Wagner „față de natură, față de realitatea vie, față de simplitatea și adevărul gândirii, ploconirea nesăbuită înaintea a tot ce este ideal și himeric, înaintea inexistentului și a nemaivăzutului, încrederea nemărginită în orice delir, halucinație, înfloritură și exagerări monstruoase”. Nesesizînd semnificația umană a subiectelor mitologice wagneriene, Stasov vede în personajele acestora doar plăsmuiri ridicele ale unei fantezii bolnave, în fața căroră se întreabă: „Și pentru faptul că a introdus pe scenă aceste fleacuri, aceste erori ale gândirii, trebuie, oare, să-l socotim pe Wagner drept mare reformator al operei, drept făuritorul unui adevăr, al unei profunzimi și al unei autenticități ce nu s-au mai văzut și nu s-au mai auzit?” Răspunsul său va fi categoric negativ. Opera wagneriană nu numai că nu reprezintă un progres al muzicii, dar este un semn al decăderii. „Wagner — proclamă Stasov — este un decadent pe tărîm muzical, așa cum Böcklin este un decadent pe tărîm plastic."

Cu răsunătoare violență apare rostită ideea decadentismului lui Wagner în scrierile din ultimele două decenii de viață ale lui Friedrich Nietzsche. E același Nietzsche care făcuse în tinerețe apologia exaltată a dramei muzicale wagneriene, prezentată de el ca reînviere a spiritului dionisiac al tragediei eline. Evoluția lui Wagner spre concepția din *Tristan* și *Tetralogie*, ca și răcirea raporturilor personale dintre muzician și filosof aveau să-l îndepărteze treptat pe Nietzsche nu numai de idolul său, dar și de idealul estetic pe care muzica acestuia îl simboliza. Posibilitatea pe care a avut-o în 1881 la Genova de a asculta opera *Carmen* a lui Bizet a dat lovitură hotărâtoare agonizantei sale pasiuni wagneriene. Are, cu acel prilej, revelația a ceea ce, după el, trebuie să fie muzica — un divertisment încântător, plin de grație și strălucire, căci „tot ce este cît de cît valoros este ușor : și zeii au picioare ușoare“. În comparație cu această muzică, Wagner îi pare greoi, brutal, neartistic. De unde în *Nașterea tragediei din spiritul muzicii* prezentase reforma wagneriană ca o renaștere a muzicii, Nietzsche ajunge să considere creația de maturitate a lui Wagner (care nu făcea decît să dezvolte premise din operele de tinerețe) ca dăunătoare pentru această artă. Convinș că, prin mesajul său și forma de exprimare, Wagner împinge muzica pe drumul decadenței, Nietzsche îi consacră, în 1888, acel ascuțit pamflet, intitulat *Cazul Wagner*, urmat la puțin timp de un mănunchi de însemnări estetico-psihologice, sub titlul *Nietzsche contra Wagner*. Pe teoreticianul „supraomului“ îl nemulțumea atracția lui Wagner față de suferința și slăbiciunea omenească, sarcastic denunțate oîndva de el în lucrarea *Menschliches, allzumenschliches*. Vede în muzica lui Wagner o dezechilibrare și o epuizare a organismului pe care, pentru triumful ideii de supraom, îl dorea integru, athletic. „Arta lui Wagner este o artă morbidă. Problemele aduse de el pe scenă sînt adevărate probleme ale isteriei. Caracterul convulsiv al pasiunilor sale, sensibilitatea exacerbată, gustul care cere excitații tot mai puternice, instabilitatea ridicată la rangul de principiu, dar mai ales alegerea eroilor și eroinelor, concepuți ca tipuri fiziologice (o galerie de bolnavi !), toate acestea, reunite, ne oferă un tablou patologic care nu lasă nici un fel de îndoială : Wagner este un nevrozat. Nimic nu e astăzi mai bine cunoscut și studiat decît caracterul proteiform al degenerării, care se meta-

morfozează aici într-o artă și într-un artist. Medicii și fiziologii găsesc în Wagner cazul cel mai interesant, sau, cel puțin, un caz foarte complet." Este o critică mai curînd medicală decît socială a fenomenului wagnerian, deși această optică a lui Nietzsche are puternice rădăcini sociale : în ea își găseau expresie primele tendințe agresiv-imperialiste care se conturau în rîndurile burgheziei și aveau peste un timp să culmineze în fascism. Muzica al cărei ideal îl zugrăvește Nietzsche, trebuie să fie lipsită de procese psihologice și aspirații etice, o muzică a seninătății netulburate, a senzualității voluptuoase și a forței irezistibile ; este „acea muzică al cărei suflet, înrudit cu palmierul, se va simți ca la ea acasă și se va zbenguia liber printre marile, frumoasele și singuraticile fiare de pradă“.

Unul dintre motivele pentru care respinge reforma wagneriană este și caracterul democratic al acesteia : „Trebuie, pentru a suta oară, să le repetăm wagnerienilor ce este teatrul. El este totdeauna ceva inferior artei, ceva secundar, grosolan, mincinos, adaptat la gusturile mulțimii... Teatrul este o formă a democrației în materie de gust : teatrul este un complot de masă, un plebiscit împotriva bunului-gust... Cazul Wagner a demonstrat-o foarte bine : el a captivat masele, a pervertit gustul." Începe să se clarifice conținutul atribuit de Nietzsche decadentismului : pe panta acestuia, arta o apucă nu atunci cînd vrea să devină inteligibilă doar unui pumn de esteți, ci atunci cînd tinde să se adreseze marilor mulțimi. Totală răsturnare a noțiunilor, înrudită probabil cu acea „revizuire a tuturor valorilor“, pe care filozoful o preconiza.

În același fel este interpretată năzuința lui Wagner spre un realism superior, pe care dorea să-l realizeze înlăturînd convenționalismul formelor muzicale pure și subordonînd muzica necesităților poetico-dramatice de expresie. În această tentativă, Nietzsche vede, însă, un atentat la integritatea muzicii, Wagner și-a permis s-o facă, deoarece, pretinde Nietzsche, „nu era un muzician din instinct. A dovedit-o sacrificînd orice regulă și, ca să vorbim pe șleau, orice stil în muzică, pentru a face din ea ceea ce-i trebuia, o retorică teatrală, un mijloc de expresie, un întăritor al mimicii, al sugerării, al pitorescului psihologic... Dacă o lipsim de protecția gustului teatral, un gust foarte tolerant, muzica lui Wagner este pur și simplu o muzică proastă, cea mai proastă, probabil, care s-a putut scrie vreodată. Cînd un muzician nu mai știe să numere pînă la 3,

el devine muzician «dramatic», devine «wagnerian»." Pentru încercarea de a face din muzică expresia unei dramaturgii, a unor procese psihologice, ieșind astfel din sfera mărginită a combinațiilor pur muzicale, Wagner este contestat de Nietzsche în chiar calitatea sa de compozitor : „Întreaga sa viață Wagner și-a petrecut-o repetând că muzica sa nu este numai muzică, ci ceva mai mult, infinit mai mult. «Nu numai muzică» — nici un muzician nu vorbește așa... Muzica nu este niciodată decît un mijloc — aceasta este teoria sa și totodată singura practică de care era în stare. Dar nici un muzician nu gîndește astfel. Wagner avea nevoie de literatură pentru a convinge întregul univers să-i ia muzica în serios, să o creadă profundă «dat fiind că exprimă infinitul» ; toată viața a fost comentatorul «ideii»."

Un semn de decadență este, după Nietzsche, și preocuparea lui Wagner de a exprima prin muzica sa o anumită filosofie, un sens etic, preocupare pe care o ia în batjocură, deoarece vede în ea expresia unei incapacități de a crea frumuseți pur muzicale. Neputînd făuri idei muzicale originale și nobile, Wagner aleargă după himere metafizice, găsind astfel trecere pe lîngă cei impresionabili la artificii speculative : „Wagner a devenit moștenitorul lui Hegel... Oamenii care se entuziasmau pentru Hegel se entuziasmează azi pentru Wagner ; școala sa compune în stilul lui Hegel. Înainte de toți, cel care l-a înțeles a fost adolescentul german. I-au fost suficiente două cuvinte : «infinit» și «semnificație»... Nu cu muzica i-a cucerit Wagner pe tineri, ci cu «ideea» : belșugul de enigme din arta sa, jocul de-a baba-oarba în mijlocul sutelor de simboluri, policromia idealului său — iată prin ce îi seducea el pe tineri." Total ostil concepției după care muzica trebuie să transmită un mesaj etic major, Nietzsche visează o artă muzicală „care nu va ști nimic despre bine și despre rău".

Decadentismul imputat lui Wagner își avea, desigur, un corespondent în realitate : criza psihologică pe care o anunța muzica sa, străbătută de atîtea sentimente contradictorii. Nietzsche falsifică însă sensul acestui fenomen, punîndu-l în legătură cu intensificarea conținutului uman și filosofic, cu spiritul realist și democrat propriu într-o mare măsură acestei muzici. Nietzsche vedea decadența tocmai în laturile cele mai pozitive ale gîndirii wagneriene.

Trebuie ținut seama, apoi, că nu putem vorbi decît despre germenii ai decadentismului în muzica lui Wagner, și nicidecum despre o totală putrezire lăuntrică a acesteia, cum pretindea Nietzsche, neezitînd să asimileze efectul produs de muzica wagneriană efectelor alcoolismului : „produce indigestie, slăbește stomacul“. Subiectivismul, atît de exacerbat, anihilase orice suplețe dialectică în cugetarea filosofului german : în loc să distingă elementele sumbre și morbide de valorile umane pozitive (mult mai importante), inconvenientele dramei muzicale wagneriene (lungimi, hipersimfonizare) de uriașele ei contribuții înnoitoare și deschizătoare de perspective, Nietzsche trăgea cu buretele peste întregul fenomen wagnerian. Tonul pe care o făcea era unul brutal și judecătoresc, amintind de agresiva intoleranță a sinoadelor și inchiziției.

Ideea wagneriană și-a găsit, însă, pretutindeni în Europa, înflăcărați adepți, gata să riposteze atacurilor îndreptate împotriva ei. Cît se poate de tipică pentru tabăra partizanilor dramei muzicale este campania desfășurată de Baudelaire pentru apărarea și dovedirea temeiniciei idealului wagnerian. În martie 1861, cînd Parisul aștepta cu înfrigurare premiera lui *Tannhäuser*, Baudelaire se transformă în critic muzical pentru a determina în rîndurile publicului o atitudine receptivă față de elementul nou adus de Richard Wagner, în care scop scrie celebrul eseu : *Richard Wagner și „Tannhäuser“*. Urmărea să risipească atmosfera de neîncredere și ostilitate pe care o crease „indigestul și abominabilul pamflet al d-lui Fétis“, unul dintre cei mai înverșunați detractori parizieni ai lui Wagner. El comentează admirativ capacitatea lui Wagner „de a gândi într-o dublă manieră, poetic și muzical, de a întrevedea orice idee sub două forme simultane, una dintre cele două arte începîndu-și funcția acolo unde se opresc limitele celeilalte. Instinctul dramatic, care ocupa un loc atît de mare în facultățile sale, trebuia să-l împingă la revoltă împotriva tuturor frivolităților, platitudinilor și absurdităților în care abundau piesele confecționate pentru muzică. Astfel Providența, care se îngrijește de revoluțiile artistice, pîrguia într-o tînără minte germană problema care agitase atît de mult secolul al XVIII-lea. Orișicine a citit cu atenție *Scrisoare asupra muzicii*, care servește drept prefață la *Patru poeme de operă* traduse în proză franceză, nu se poate îndoii cîtusi de puțin în privința

aceasta : numele lui Gluck și Méhul sînt aici citate adesea și cu o simpatie plină de pasiune. În ciuda d-lui Fétis, care vrea să stabilească neapărat și pentru eternitate predominanța muzicii în drama lirică, opinia unor spirite ca Gluck, Diderot, Voltaire și Goethe nu este de disprețuit. Dacă ultimii doi și-au dezmințit mai tîrziu teoriile preferate, aceasta n-a fost la ei decît un act de descurajare și desperare. Răsfoind *Scrisoarea asupra muzicii*, simțeam reînviindu-mi în amintire, ca printr-un fenomen de ecou mnemonic, diferite pasaje din Diderot, care afirmă că adevărata muzică dramatică nu poate fi altceva decît strigătul sau suspinul pasiunii, notat și ritmat. Aceleași probleme științifice, poetice, artistice se reproduc fără încetare de-a lungul anilor, iar Wagner nu se dă drept inventatorul, ci, pur și simplu, purtătorul unei vechi idei, care va fi, fără îndoială, încă de multe ori, alternativ, învinsă și victorioasă. Toate aceste chestiuni sînt, de fapt, extrem de simple, și nu este puțin surprinzător să-i vezi revoltîndu-se contra teoriilor *muzicii viitorului* (pentru a mă servi de o expresie pe cît de inexactă, pe atît de acreditată) pe aceiași pe care i-am auzit atît de adesea plîngîndu-se de torturile aplicate oricărui spirit rezonabil de către rutina libretului obișnuit de operă“. Dar în jurul lui Wagner — spune mai departe Baudelaire — se vor strînge rîndurile tuturor celor care vor ca în muzică să răsunе glasul adevărului.

Intensitatea pasională a muzicii wagneriene, în care, peste două decenii, Nietzsche avea să vadă o expresie patologică, un semn de decadență, este considerată de Baudelaire ca latura sublimă a acestei muzici : „Ceea ce îmi pare că pune o pecete de neuitat asupra muzicii acestui maestru este intensitatea nervoasă, violența în pasiune și în voință. Această muzică exprimă cu vocea cea mai suavă sau cea mai stridentă, tot ce este mai ascuns în inima omului. E adevărat, o ambiție ideală călăuzește toate compozițiile sale : dar dacă, prin alegerea subiectelor și metoda sa dramatică, Wagner se apropie de Antichitate, prin energia pasionată a expresiei sale este actualmente reprezentantul cel mai autentic al firii moderne. Și toată știința, toate eforturile, toate combinațiile acestui bogat spirit nu sînt, la drept vorbind, decît servitorii foarte umili și foarte zeloși ai acestei irezistibile pasiuni. Rezultă de aici — oricare ar fi subiectul tratat — o solemnitate superlativă a accentului. Prin această pasiune, el adaugă fiecărui lucru exprimat ceva su-

praomenesc ; prin această pasiune, el înțelege totul și face ca totul să fie înțeles. Tot ceea ce implică cuvintele : voință, dorință, concentrare, intensitate nervoasă, explozie se simte și se face ghicit în operele sale. Nu cred să mă înșel, nici pe mine, nici pe alții, afirmînd că văd aici principalele caracteristici ale fenomenului pe care îl numim geniu." Este posibil, presupune Baudelaire, ca reprezentăția cu *Tannhäuser* să fie un insucces, dar un asemenea insucces nu poate stăvili cîtuși de puțin înaintarea ideii wagneriene, a cărei afirmare corespundea unor necesități profunde ale evoluției muzicii : „Un eșec complet — spune el — nu distruge deloc posibilitatea unor tentative noi în același sens : nu este exclus ca într-un viitor foarte apropiat să vedem nu numai autori noi, dar și oameni cu o reputație mai veche profitînd într-o anumită măsură de ideile pe care le-a emis Wagner și trecînd cu bine prin breșa făcută de el“.

Previziunea lui Baudelaire se adevărește : premiera pariziană a lui *Tannhäuser* este întîmpinată cu fluierături și invective. După cădere, Baudelaire reia condeiul și scrie *Încă cîteva cuvinte* pline de mînie la adresa conservatorismului agresiv. „Dovada a fost făcută ! Muzica viitorului a fost înmormîntată !» strigă cu bucurie toți fluierătorii și intriganții. «Dovada a fost făcută !» repetă toți neghiobii de la gazete. Iar toți gură-cască le răspund în cor și foarte inocent «Dovada a fost făcută !»

În adevăr, s-a făcut o dovadă care se va reînnoi de mii de ori pînă la sfîrșitul lumii ; dovada că, mai întîi, orice operă mare și serioasă nu poate să se instaleze în memoria umană și să-și găsească loc în istorie fără vii contestări, apoi că zece persoane încăpăținate pot, cu ajutorul unor fluierături stridente, să deruteze pe actori, să învingă bunăvoința publicului și, cu protestele lor zgomotoase, să străpungă vocea imensă a orchestrei, chiar dacă aceasta ar fi de putere egală cu aceea a oceanului... Oamenii care se cred descotorosiți de Wagner s-au bucurat mult prea repede. Îi îndemn stăruitor să sărbătorească mai puțin gălăgios un triumf care, de altfel, nu este dintre cele mai onorabile, și chiar să se înarmeze cu resemnare pentru viitor...”

Nu mai puțin caracteristică pentru tabăra prowagneriană era fervoarea cu care Serov¹ propaga noul ideal estetic. Și el

¹ A. N. Serov, strălucit critic muzical rus, contemporan cu Stasov.

dezlănțuia o contraofensivă împotriva prejudecății după care Wagner ar fi „un neamț aiurit și extravagant, care a inventat niște teorii himerice pentru a întoarce cu josul în sus toate legile artei și, în scopul confirmării utopicelor sale născociri, ne oferă operele sale, pe jumătate mediocre, pe jumătate absurde... Așa s-a înrădăcinat, din ce în ce mai mult în public, porecla lui Wagner de «muzician al viitorului», deși el contează pe aprecierea posterității cu nimic mai mult decât oricare alt artist serios și gânditor. Așa s-a extins din ce în ce mai mult prejudecata că Wagner ar fi un teoretician care s-a apucat zadarnic să scrie opere întru sprijinirea teoriilor sale, deși, în realitate, lucrurile stau exact invers, Wagner învinuindu-se că a lăsat într-un mod inutil să vadă lumina tiparului reflecțiile sale estetice, care îi erau indispensabile și scumpe, în acea fază de dezvoltare când au fost compuse aceste opere. În fine, astfel s-au constituit și s-au statornicit în public și printre critici (!) idei complet eronate și aberante despre Wagner, ca despre un pretins profet și reformator al artei. I s-a atribuit chiar intenția de a răsturna toate legile muzicale, din neputința de a crea ceva bun în cadrul acestor legi (o asemenea învinuire a fost aruncată și asupra operelor din urmă ale lui Beethoven), în timp ce Wagner nici nu se gândea la o astfel de răsturnare a legilor artei.” Eforturile publicistice ale lui Serov se îndreaptă mai ales spre demonstrarea legitimității istorice a reformei wagneriene. Combate părerea, atât de puțin serioasă, că Wagner ar vrea să respingă orice tradiție, și arată cât de organic se leagă muzica lui de aceea a înaintașilor. „... Moștenind un mare belșug de forme, combinații și culori muzicale de la Beethoven, Weber, Rossini, Schubert, Mendelssohn, Berlioz, Meyerbeer, Wagner a prelucrat materialul artistic în felul său, folosindu-se de cuceririle înaintașilor săi (așa cum făcuse și fiecare din ei) și creînd, sub influența unor idei noi, o muzică nouă. Am văzut și vom mai vedea că reforma wagneriană și noutatea cucerită de ea privesc concepția generală a dramei muzicale (planul ei, din punctul de vedere al scenelor și situațiilor, exprimate de curentul continuu al muzicii), iar nicidecum structura gramaticală a discursului muzical, structură care în *Tannhäuser* și *Lohengrin* este exact aceeași ca la Weber și Mendelssohn, ba chiar nici nu se deosebește prea adesea prin originalitate. O deplină ori-

ginalitate a stilului și structurii începe a se contura la Wagner numai după crearea lui *Lohengrin*, adică în *Inelul Nibelungului* și mai ales în *Tristan*, dar și acolo, desigur, cu toată noutatea cotiturii săvârșite pe plan de ansamblu și în amănunte, legile muzicale fundamentale au aceeași putere ca la Bach și Beethoven“.

Însăși ideea de a subordona opera cerințelor poeziei și dramei, de a face din ea expresia patetică a adevărului uman, avea rădăcini adânci în istorie. „Tendința spre un echilibru între muzică și canavaua ei dramatică a apărut încă acum o sută de ani la Gluck, și în această tendință «conștientă» [...] constă toată măreția lui Gluck, primul reformator al operei. Dar el a trăit în veacul operelor madrigalice și mitologice, după modelul tragediei pseudoclasice; această împrejurare îi paralizează libretul ca dramă. A trăit în veacul ariilor de operă, în atmosfera menuetelor și gavotelor; aceste forme încătușează întreaga muzică a lui Gluck, cu excepția recitative-
lor...

Muzica nu-și elaborase pe atunci suficient mijloacele, nu se maturizase încă. Dintre continuatorii lui Gluck, mari merite și-au atras în domeniul operei Cherubini, Méhul, Spontini, Auber, Meyerbeer; e uriașă genialitatea unor muzicieni-creatori, ca Mozart, Rossini, Weber și Glinka, dar în fiecare dintre cele mai bune opere ale lor — și fără excepție — atîr-nau greu convenționalismul și rutina care au îndepărtat opera mai mult sau mai puțin de idealul dorit.

Cu trecerea timpului, severul ideal al lui Gluck a început să fie din ce în ce mai mult dat uitării. Numai la Mozart și Weber, datorită excepționalei lor înzestrări și cinstei lor germane, adevărul dramatic capătă adesea prioritatea asupra celorlalte elemente. În a sa operă *Euryanthe*, Weber a fost chiar foarte aproape de înțelegerea acestui ideal, dar primul după Gluck care a devenit pe deplin conștient de el a fost Richard Wagner. În această deplină înțelegere a idealului dramei muzicale, în riguroasa întruchipare a ideii muzical-dramatice, fără concesii și abateri — iată în ce constă reforma wagneriană, iată în ce constă dreptul său inalienabil de a sta alături de Gluck și de cei mai mari aștri ai artei.“

Disputa în jurul reformei wagneriene a operei a avut o semnificație mult mai largă decît aceea a ciocnirii unor gus-

turi contradictorii în legătură cu aprecierea unui nou stil muzical — fenomen atât de frecvent și de firesc. Erau puse în discuție înseși destinele acestei arte: avea ea să subordoneze cerințelor gândirii poetico-dramatice sau, dimpotrivă, compozitorul trebuia să păzească cu strășnicie ceea ce părea a constitui logica interioară și de nezduncinat a muzicii, consfințită printr-o întreagă tradiție? Unma să se tindă spre generalizarea programatismului asupra întregii muzici sau spre menținerea unei granițe între muzica programatică și cea „pură”, considerată ca formă superioară de expresie? Cei care propovăduiau fecundarea muzicii de către poezie și dramă considerau că, în cadrul acestui proces, muzica se va îmbogăți cu noi și ingenioase mijloace de expresie, obținute grație necesității de a găsi echivalentul cel mai adecvat ideii literare. Cei care se împotriveau dramei muzicale wagneriene nu vedeau, în reforma preconizată și înfăptuită de compozitor, decât dezintegrarea limbajului muzical, sub presiunea funestă a unor cerințe străine de esența muzicii. De aici amploarea crescândă pe care o capătă în disputele muzicale spectrul decadentei acestei arte.

Vociferări și lamentații pe tema instaurării haosului în muzică s-au putut auzi de fiecare dată când această artă intra într-o nouă etapă a dezvoltării. Conștient că acesta este refrenul dintotdeauna al muzicienilor deveniți insensibili la accentele înnoitoare, Liszt — ne amintim — îl ironizase într-un celebru articol, arătând că și Benedetto Marcello și, mai târziu, Jean Philippe Rameau vesteau cu jale pieirea inevitabilă a muzicii. O bună doză de tradiționalism era și în procesul intentat reformei wagneriene, noua concepție a operei părînd inacceptabilă celor obișnuiți o viață întreagă să audă arii, vocalize, acute. Noul limbaj, în care nu se mai făceau concesii stilului convențional, însemna pentru ei nu lichidarea unei anumite mentalități, ci a muzicii în genere.

Pe de altă parte, însă, creația wagneriană aducea în muzică nu numai modalități noi, mai veridice, de exprimare, dar și germenul unei psihologii care, amplificîndu-se, putea să antreneze compozitorul pe drumuri primejdioase. Se contura la orizont idealul morbid al unei muzici esoterice, izvoită din introspecțiile unor însingurați și destinată unei elite rafinate. Înscrierea problemei decadentei pe ordinea de zi a

disputelor muzicale avea, așadar, și un temei real. Orientarea din ce în ce mai pronunțată a muzicii în direcția individualismului și pesimismului, schițată în unele lucrări wagneriene, avea să determine o prezență din ce în ce mai stăruitoare a acestei probleme în evoluția concepțiilor despre muzică.

Crezînd cu fervoare în idealul său, Wagner înțelegea întreaga evoluție a muzicii ca o anticipare a acestui ideal și nu-și putea imagina că, după el, muzica ar putea evolua în alt sens decît cel pe care-l preconiza în teoriile și-l realiza în dramele sale muzicale. Muzicianul și gînditorul german forța întreaga muzică să intre în patul procustian al propriilor sale aspirații componistice. Idealul său personal îl prezenta ca pe o țintă obligatorie pentru muzica tuturor timpurilor și popoarelor. Felul său de a înțelege menirea și evoluția muzicii trebuie să fi părut, de aceea, de un subiectivism izbitor. Așa se și explică avalanșa de obiecții și critici abătute asupra teoriilor sale, multe — la rîndul lor — subiective, și încă de un subiectivism retrograd, dar unele sesizînd fisuri reale ale sistemului estetic wagnerian, pe cît de perfect în construcția sa formală, pe atît de discutabil în substanța argumentelor sale.

Oricît era însă de subiectivă, viziunea wagneriană pornea, în fond, de la o constatare foarte întemeiată, pe care pătimașul fanatism al firii sale de artist o dezvolta unilateral. Era constatarea că muzica, mai ales în epoca postclasicistă, manifestă tendința crescîndă de a-și intensifica forța de expresie poetică, dramatică, etică, apropiindu-se din ce în ce mai mult de viață, devenind tot mai realistă și filosofică. În concepția sa despre muzică, el va căuta să dezvolte cu o maximă consecvență această tendință. Împărtășind destinul multor noi doctrine care se amăgesc, în perioada adolescenței lor, cu iluzia monopolizării adevărului, estetica wagneriană este exclusivistă și intolerantă. Nu admite că ar putea exista și alte căi decît aceea preconizată de ea, sau că ținta poate fi atinsă din diferite direcții. Proclamă, așadar, că împletirea muzicii și poeziei dramatice în cadrul dramei muzicale reprezintă singurul mijloc care permite înălțarea spirituală și îmbogățirea expresivă a acestei arte. Refuză să admită că și muzica așa-zisă „absolută” ar putea ajunge să exprime aspirații universal-umane, drame sociale și psihologice; nu pregetă, în consecință, să afirme că odată cu *Simfonia a noua* „fusesse scrisă ultima sim-

fonie", dar istoria, viața — refractare întotdeauna soluțiilor uniforme — n-au vrut să țină seama de această prezumție. Exagerarea wagneriană a avut însă un imens rol salutar în dezvoltarea ulterioară a gândirii muzicale. A acoperit de ridicol și a transformat în fenomen anacronic conceperea muzicii ca divertisment agreabil, lipsit de o problemă substanțială. După ce Wagner și-a rostit cuvântul său, majoritatea gânditorilor lucizi n-au mai putut să înțeleagă muzica decât ca pe un tulburător mesaj uman.

HANSLICK

(Sau despre reacția antipoetică
în estetica muzicală a secolului romantic)

În timp ce Schumann, Liszt, Wagner pledau prin creația și publicistica lor, pentru asimilarea de către muzică a ideilor poetice și, în general, pentru înțelegerea acestei arte dintr-o perspectivă literară, o voce izbucnea protestatar la Leipzig, făcându-se auzită în întreaga Europă muzicală de la jumătatea secolului trecut. Profesorul Eduard Hanslick publicase în 1854 o carte paradoxală prin logica și minuțiozitatea cu care respingea toate noțiunile propagate de romantici. Intitulată *Despre frumosul muzical*, această carte conținea o explicare a muzicii diametral opusă poziției pe care se situează Schumann, Liszt și Wagner. Criteriile introduse de aceștia i se păreau lui Hanslick de natură a vulgariza frumusețea muzicală. De pe pedestalul unei concepții estetizant-aristocrate, el rostește un vibrant cuvânt acuzator împotriva tendințelor realiste ale romantismului. El ne amintește de reproșurile cu care Zarlino îl împovăra pe Galilei sau La Harpe pe Gluck, numai că indignarea lui Hanslick depășește cu mult în violență pe cea a predecesorilor. Antiromantismul ideilor sale nu l-a împiedicat să conceapă și să formuleze demonstrația într-un stil de o pasionată virulență polemică. Argumentația sa, extrem de ingenioasă, are ca scop să-l convingă pe cititor nu numai de eroarea esteticii romantice, dar și de pericolul pe care îl reprezintă aceasta, concepțiile lui Schumann, Liszt și Wagner fiind prezentate de el ca un atentat la frumusețea intrinsecă și logica lăuntrică a expresiei muzicale.

„Exprimarea sentimentelor nu este cuprinsă în muzică“. Acesta este titlul celui de-al doilea capitol al lucrării lui Hanslick și formularea condensată a întregii sale tendințe.

Ținta atacurilor sale o constituie, în adevăr, „estetica sentimentului“, în care nu vede decît o prejudecată cu vechime seculară. Toate teoriile clădite pe această bază sînt considerate de el ca lipsite de un fundament real, muzica, în ciuda unanimității părerilor, nefiind în măsură să exprime sentimente.

Cu atât mai puțin ar putea evoca — așa cum în genere se spune — aspecte ale naturii, trecute prin prisma trăirii compozitorului.

Pentru a-și demonstra teoria sa antiemoțională, Hanslick pornește de la o propoziție considerată de el ca indiscutabilă: Muzica nu exprimă idei, ea fiind un limbaj nedefinit. Premisa e departe de a fi solidă. Hanslick înțelege exprimarea muzicală a ideii doar sub aspectul preciziei conceptuale și, în acest sens, desigur un quartet nu ne va vorbi cu aceeași exactitate cu care ne vorbește un studiu științific. În muzică pot exista însă idei cu caracter general ce se conturează ca o rezultantă a proceselor psihice depănate de discursul muzical.

Considerînd, așadar, ca unanim acceptată teza că muzica nu poate exprima idei, Hanslick purcede la demonstrarea legăturii indisolubile dintre sentimente și idei — ceea ce corespunde desigur realității. Sentimentele, spune el, nu există în suflet în stare izolată, ele sînt, dimpotrivă, dependente de idei și noțiuni prealabile. „Numai pe baza unui anumit număr de idei și judecăți prealabil căpătate, — a căror conștiință subiectul poate că nici nu o are în momentul cînd e puternic afectat, se condensează starea noastră sufletească într-un sentiment precis. Sentimentul speranței este inseparabil de ideea unei stări viitoare mai fericite pe care o comparăm cu prezentul. Sentimentul tristeții pune în paralelă o fericire trecută și o nefericire prezentă. Avem a face aici cu concepte foarte clare, bine definite. Fără acest material intelectual persistent, ceea ce simțim nu poate fi numit speranță sau tristețe“. Din cele două premise — „sentimentele sînt inseparabile de idei“, și „muzica nu exprimă idei“ —, Hanslick înfierează: „muzica nu poate exprima sentimente“. „Dacă muzica, așa cum putem ușor cădea de acord, nu poate traduce idei pentru că este o limbă nedefinită, rezultă atunci că ea este incapabilă de asemenea să exprime sentimente definite, dat fiind că acest caracter determinat al sentimentelor rezidă tocmai într-un principiu intelectual“.

Nu cumva însă muzica exprimă sentimente nedefinite? — ar putea întreba unii. Hanslick prevede o asemenea interpelare, respingînd-o așa cum respinge posibilitatea ca muzica să exprime sentimente definite. În primul rînd, spune el, „ideea de a exprima și aceea a nedefinitului se exclud reciproc“. Apoi — „orice activitate artistică constă în a individualiza

ideile generale, a extrage definitul din nedefinit, particularul din general. În teoria «sentimentelor nedefinite», ar trebui procedat cu totul de-a-ndoaselea. Cu ea ajungi la un rezultat și mai rău decît acela la care te duce vechea doctrină : ești obligat să crezi că muzica exprimă ceva și, în același timp, ești condamnat să nu știi niciodată ce anume exprimă. Și totuși nu era decît un simplu pas de făcut pentru a ajunge la adevăr, pentru a recunoaște că muzica *nu exprimă sentimente*, nici definite, nici nedefinite“.

Convingerea noastră că muzica poate exprima sentimente este, după Hanslick, o simplă iluzie. Sînt în eroare, pretinde el, cei care consideră că ceea ce ne încîntă și ne cucerește într-o melodie frumoasă, într-o armonie puternică sau ingenioasă, nu ar fi melodia sau armonia însăși, ci ceea ce ele semnifică : murmurul blînd al dezmierdării, impetuositatea vitejiei. Hanslick cheamă la o înțelegere strict muzicală a discursului sonor, fără nici un fel de imixtiuni poetico-dramatice. Muzica trebuie privită, după el, printr-o prismă exclusiv sonoră, apelul la realitate și literatură reprezentînd o îndepărtare de la specificul ei. Hanslick este convins că acela care înțelege muzica de pe o asemenea poziție, nu va putea să atribuie sunetelor nici un fel de sentiment. Muzica va reda, spune el, murmurul, dar nu dezmierdarea ; impetuositatea, dar nu vitejia. Ca artă procesuală, muzica va exprima așadar numai dinamica sentimentelor, nu și conținutul acestora. „Numai inima noastră îi atribue, generos, dezmierdare și vitejie“. Muzica și sentimentul reprezintă două sfere care nu se ating niciodată. Între ele însă există o punte de legătură — ideea de mișcare.

„Ceea ce în muzică ni se pare a zugrăvi stări sufletești determinate este simbolic, precizează Hanslick. Ca și culorile, sunetele posedă în chip natural și individual o semnificație simbolică a cărei influență se exercită mai presus și în afară de orice considerație artistică“. Hanslick are în vedere obișnuința noastră de a lega anumite acorduri, tonalități sau timbre de stări sufletești determinate. Acordul de septimă micșorată ar sugera disperarea, sol-majorul — veselia, trompetele — eroismul ș.a.m.d. Aceste asocieri sînt întrucîtva întemeiate atunci cînd mijloacele sînt izolate de contextul artistic. Transpuse însă pe teren estetic, elementele de limbaj sînt „neutralizate și nivelate de legi superioare“, care nu mai au nici o legătură

cu expresia afectivă. Hanslick aduce o seamă de argumente în sprijinul concepției sale antiemoționale. Nu numai că nu se lasă impresionat de faptul că toată lumea percepe muzica emoțional, — dar face din această realitate un argument în favoarea tezei sale. Constată diversitatea asociațiilor emoțional-poetice pe care una și aceeași lucrare le trezește printre ascultători și deduce de aici inexistența unui fond afectiv real în discursul muzical. „*A exprima*, spune Hanslick, înseamnă a face un lucru în mod evident sensibil facultăților noastre, dând posibilitatea unei clare perceperii a naturii acestuia ; dar cum ne putem închipui că o artă exprimă tocmai pe cel mai nesigur, pe cel mai ambiguu dintre elementele sale, pe acela asupra căruia lumea cade cel mai puțin de acord ?”. Hanslick nu ține seamă însă că asociațiile stîrnite în ascultători, oricît de diverse ar fi, gravitează totuși în jurul unui centru emoțional, bineînțeles atunci cînd ascultarea îndeplinește condiții elementare de seriozitate și concentrare. Prin diversitatea asociațiilor generate de muzică în ascultători se poate demonstra forța de generalizare a sentimentelor și adaptabilitatea lor la sensibilitatea fiecărui ascultător, iar nu inexistența acestor sentimente.

Hanslick presupune că interlocutorii imaginari, nemulțumiți de teoria sa, ar putea invoca exemplul muzicii vocale în care textul poetic indică precis sentimentul exprimat de muzică. Celebra arie a lui Orfeu din opera lui Gluck ar conține, spun ei, sentimentele exprimate în cuvintele :

J'ai perdu mon Eurydice
Rien n'égale mon malheur,

adică o profundă și inconsolabilă tristețe. „Facem apel, răspunde Hanslick, la facultatea de abstractizare a ascultătorului și îl rugăm să-și reamintească o melodie frumoasă de operă al cărei efect l-a resimțit, făcînd efortul de a nu o considera decît din punct de vedere pur muzical și izolînd-o de orice semnificație precisă pe care a putut-o avea pentru el în scena dramei în care compozitorul a situat-o. Va rezulta că o melodie destinată se exprime lumina, bunăoară, nu cuprinde, cînd o examinăm izolat și intrinsec, alt sens psihologic decît acela al unei mișcări rapide și pasionate. Și aceeași melodie va putea

probabil să se adapteze foarte bine unui text cu totul deosebit, unor cuvinte de dragoste, cu singura condiție ca acestea să comporte o anumită căldură a debitului". Când socotim, așadar, că o muzică vocală exprimă un sentiment, acesta figurează numai în versuri, iar nu și în muzică, asupra căreia îl extindem. Hanslick propune cititorului să înlocuiască un singur cuvînt din aria lui Orfeu : în loc de „J'ai perdu mon Eurydice", să admitem cuvintele „J'ai trouvé mon Eurydice". Muzica se va dovedi perfect adecvată și acestui nou text. Ar rezulta de aici că nu sunetele, ci cuvintele exprimă sentimentul. Acest argument hanslickian este de natură asemănătoare celui anterior. El dovedește nu absența conținutului emoțional al muzicii, ci larga lui sferă de cuprindere. Cineva ar putea întreba : este oare posibil ca aceeași frază muzicală să fie luată ca expresie a durerii și în același timp a bucuriei ? Nu avea dreptate Hanslick să conteste existența unui conținut afectiv în discursul muzical ? Am răspunde că aria lui Orfeu nu exprimă nicidecum un sentiment de durere, ci unul de senină și nobilă melancolie, corespunzător esteticii clasicismului, care nu admitea pătrunderea în muzică a stridențelor pasionale. Pe un asemenea ton se poate desigur cînta și bucuria regăsirii ființei iubite, într-un sens simbolic, desigur. Clasicii erau pentru o muzică a valorilor emoționale foarte generale, purificate de tensiuni și accente individuale. Acest caracter al clasicismului muzical este însă interpretat de Hanslick prin prisma teoriei sale antiemoționale : „Nimeni n-ar putea indica în vreunul din cele patruzeci și opt de preludii și fugi ale *Clavecinului bine temperat* un sentiment pe care l-am putea considera drept subiect... Iată încă o dovadă că muzica nu are drept scop necesar stîrnirea sentimentelor și că acestea nu sălășluiesc într-însa".

În același sens interpretează Hanslick pătrunderea elementelor laice în muzica legată de cultul religios. El constată că, adesea, în slujbele bisericesti din Italia sînt incluse arii din operele lui Bellini, Rossini, Donizetti și Verdi, sau că în oratoriul său *Messia*, Händel folosește numeroase melodii dintr-o colecție de duete foarte profane, chiar erotice, compuse de el anterior. Fără temeii vede însă Hanslick în aceste exemple o confirmare a tezei sale că muzica nu exprimă sentimente. Mai întîi, pentru motivul că aceste melodii nu puteau fi introduse într-un context religios, dacă nu gravitau în jurul unui

anumit pol emoțional: contemplativ, meditativ, melancolic, elevat etc. Apoi, pătrunderea lor într-o liturghie sau într-o operă cu subiect religios ilustrează procesul de continuă umanizare și laicizare a muzicii: tinzând spre o înțelegere din ce în ce mai realistă a lumii, muzicianul secolelor XVII și XVIII înzestrează transcendentale imagini ale mitologiei religioase cu sîngele și carnea unor sentimente umane autentice. Dacă elementele laice coexistau cu cele religioase, ba chiar se armonizau, aceasta provenea nu din inexpressivitatea emoțională a muzicii, așa cum pretindea Hanslick, ci din caracterul foarte generalizat al expresiei. Aceasta era cauza care făcea ca elementele laice strecurate în discursul muzical să nu stîrnească indignarea bisericii, să înainteze pe nesimțite, lărgind necontenit domeniul inspirației realiste.

Ceea ce-l făcea pe Hanslick să susțină absența expresiei în muzică este opinia sa că, spre deosebire de celelalte arte, muzica nu-și are prototipul și sursa de inspirație în natură: „Creația pictorului și poetului este un fel de copie continuă a naturii, în timp ce muzicii aceasta nu-i oferă nimic spre copiere; natura nu cunoaște nici sonata, nici uvertura, nici rondoul“. Aici răzbate în modul cel mai evident idealismul lui Hanslick: neputînd înțelege mecanismul foarte complex al transfigurării vieții în idei muzicale, el proclamă caracterul pur subiectiv al gândirii compozitorului. Creația acestuia ar fi o apariție *ex nihilo*. La fel de categoric este Hanslick în privința raporturilor dintre muzică și viața societății: „influența evenimentelor politice sau sociale contemporane autorului o vom regăsi și mai puțin în operele sale, decît sentimentele acestuia“. Nu-i mai rămîne lui Hanslick să facă decît un singur pas pentru a afirma, ca o încununare a teoriei sale: „Așadar, putem spune că muzica, spre deosebire de producția celorlalte arte, nu vine din această lume“, ea fiind „o scînteie a focului divin“.

Firește că, nefiind înrîurită de nimic din ceea ce se petrece în viața societății și a naturii, muzica nu va putea exprima ceva — sentiment, idee, atmosferă, peisaj etc... Cei care caută să le deslușească în sunete sînt sarcastic ironizați de către Hanslick. Asemenea îndeletniciri, el le consideră total lipsite de teame. Ce trebuie atunci căutat în sonoritățile muzicale?

„Forme sonore în mișcare“ — așa definește Hanslick conținutul muzicii. Nu ideea generală a conținutului o repudiază

el, ci înțelegerea acestui conținut ca un fond poetico-emoțional, formulabil într-o caracterizare programatică a expresiei. Conținutul muzicii, spune el, este de natură pur sonoră; a căuta în muzică altceva decât forme sonore care se desfășoară în timp, înseamnă a părăsi domeniul propriu acestei arte. Hanslick își va imagina procesul de creație muzicală într-un mod diametral opus concepției realiste pe care Gluck o sintetizase în celebra deviză: „Înainte de a începe să compun mă străduiesc să uit că sînt muzician“. Un asemenea mod de a pune problema i se pare lui Hanslick incompatibil cu specificul muzicii, așa cum îl concepe el. „Un cînt lăuntric iar nu un sentiment lăuntric este acela care-l îndeamnă pe muzician să compună. Este de acum stabilit că actul compoziției este pur muzical și că în caracterul operei nu se reflectă nimic din sentimentele personale ale compozitorului“. Faptul că în anumite genuri, de pildă opera, compozitorul pornește de la un argument literar, nu-l clintește cîtuși de puțin pe Hanslick de la convingerile sale: „Opera este muzicală înainte de a fi dramatică: fiecare poate aprecia în ce măsură acesta e adevărul, analizîndu-și stările de spirit foarte diferite cu care merge să vadă o dramă sau o operă cu același subiect. Slăbiciunea părții muzicale dintr-o operă ne va frapa întotdeauna mai puternic decât aceea a părții dramatice“. Ideea priorității și independenței părții muzicale în spectacolul de operă era energic opusă de Hanslick concepției wagneriene, care făcea din muzică un mijloc pus în slujba ideii poetice și dramei. Teza wagneriană i se părea lui Hanslick la fel de eronată și antimuzicală ca și poziția lui Gluck, pe care muzicianul de la Bayreuth o continua. La adevăratul compozitor, creația este „o continuă elaborare de forme muzicale, un fel de plastică a raporturilor sonore“. Teoreticianul refuză trăirii sufletești dreptul de a juca vreun rol în procesul creației, acesta avînd un caracter pur intelectual, constructiv, arhitectonic. Nu întîmplător, spune Hanslick, femeile nu pot fi compozitoare: Creația necesită o detașare de Eu și de subiectivitate, pe care femeile, funciar sentimentale, n-o pot realiza. Contestarea elementului lirico-subiectiv în procesul de creație nu este lipsită de temei, căci actul compoziției presupune concentrarea pe alt plan, mai impersonal decât cel al sentimentelor care leagă pe artist de faptele curente, dar acest plan impersonal al creației are și

el o tensiune afectivă care, dacă nu se confundă cu trăirile cotidiene ale omului din artist, își are totuși rădăcinile în acestea. Eroarea lui Hanslick consta în ruperea procesului de creație de frământările sufletești ale compozitorului, izolându-l într-o regiune îngrădită din toate părțile, a cărei existență nu este posibilă decât în viziunea unei minți speculative.

Pentru a dovedi că muzica nu exprimă altceva decât raporturi sonore, Hanslick întreprinde o analiză a uverturii *Prometeu* de Beethoven. Iată ce deslușește el în muzica Titanului: „Notele primei măsuri se succed ușor și rapid ca o ploaie de perle, printr-o mișcare continuu ascendentă, măsura a doua o repetă cu exactitate pe cea dintâi; cea de-a treia le este aproape asemănătoare, iar în a patra, picăturile acestui izvor care țîsniseră în sus cad pentru a relua, pe același desen și timp de patru măsuri, mersul lor anterior. Astfel că pentru simțul muzical al ascultătorului se stabilește, din punct de vedere melodic, o simetrie între primele două măsuri și între acestea și cele două care le urmează. Basul care marchează ritmul anunță începutul primelor trei măsuri izbînd cîte un acord în fiecare din acestea; el divizează pe cea de-a patra în două prin tot atîtea acorduri placate; și același lucru se repetă în cele patru măsuri ulterioare etc...”.

Și Hanslick încheie cu aceste cuvinte: „Ne este imposibil să găsim în această temă altceva decât ceea ce am spus mai sus sau, cel puțin, să semnalăm un sentiment pe care îl exprimă sau pe care ar trebui să-l trezească în ascultător”. Pentru a înțelege mai bine semnificația acestei analize, să-i contrapunem felul cum Wagner explica muzica lui Beethoven, bunăoară în cazul *Eroicii*: „Prima mișcare conține, ca într-un focar arzător, toate trăirile unei bogate naturi omenești, însuflețită de o pasiune insațiabilă și înzestrată cu energie tinerască. Desfătări și dureri, bucurie și suferință, fericire și nenorocire, reflexie și dorință, oboseală și exaltare, îndrăzneală, curaj, sentiment individual de neînfrînt, alternează și se întrepătrund atît de intim și nemijlocit încît, pentru noi, nici una dintre aceste impresii particulare nu se poate separa de celelalte, în tot acest timp, simpatia noastră neîncetînd a se dărui continuu eroului care ni se dezvăluie capabil de toate trăirile omenești. Totuși, aceste multiple impresii izvorăsc dintr-o facultate capitală care este *forța*. Această forță infinit exaltată prin toate ciocnirile sentimentelor și împinsă a exprima pri-

sosul firii eroului constituie sufletul care dă viață întregii bucăți; ea se concentrează — spre mijlocul mișcării — pînă la punctul de a deveni o putere distrugătoare, iar atunci cînd se manifestă în chipul cel mai îndrăzneț, ni se pare că avem în față un bici ceresc, un titan care luptă contra zeilor“.

Contrastul celor două viziuni este izbitor. Tehnicitatea aridă a felului său de a înțelege muzica nu numai că nu-i dă lui Hanslick complexe de inferioritate, dar este adusă de el ca un argument în favoarea caracterului științific al concepției sale: „Este adevărat, spune el, că o astfel de desmembrare face dintr-un corp însuflețit un schelet și distruge orice frumusețe, dar ea nu permite să ia naștere nici o interpretare fantezistă“. Așadar, explicarea poetico-filosofică pe care o dădeau limbajului muzical un Schumann, un Hoffmann, un Liszt, un Wagner face parte, după Hanslick, din categoria „interpretărilor fanteziste“.

Nu trebuie să credem însă că Hanslick vede în compoziția muzicală doar un joc de sunete destinat a impresiona agreabil auzul. El se apără împotriva unei astfel de interpretări a doctrinei sale formaliste; consideră muzica o îndeletnicire superioară a spiritului uman; numai că această superioritate spirituală pe care i-o atribuie este de ordin pur constructiv. Compozitorul este un creator care urmărește să înalțe o măreață și ingenioasă arhitectură; nimic de ordinul mesajului poetico-filosofic nu intră în această plăsmuire arhitecturală cu care Hanslick identifică actul compoziției muzicale. Hanslick detașă deci muzica de celelalte arte, nu pentru a-i conferi puteri superioare de exprimare, cum făcea Schopenhauer, ci pentru a-i nega orice posibilități de expresie, pentru a o prezenta ca izolată de societate, natură, ideologie. Între muzică și viața umană nu există decît un singur element comun: ideea de mișcare. Nu sentimente, nu fenomene vom găsi în ea, ci doar dinamismul abstract al acestora. Și cum acest dinamism este exprimat de compozitor prin mijlocirea sunetului, muzica va fi definită de Hanslick ca o artă a formelor sonore în mișcare.

Cu o asemenea concepție despre muzică era firesc ca Hanslick să fie împotriva acelor care concepeau și practicau această artă în dependență de o idee poetică sau de o acțiune dramatică. A subordona gîndirea muzicală unei idei din afara ei, unor motive izvorîte din realitatea înconjurătoare, este, după

Hanslick, o direcție extrem de periculoasă : ea duce la dezorganizarea formei, la fărâmițarea discursului, la trivializarea frumuseții pur muzicale. Un astfel de pericol denunță el în mișcarea contemporană a programatismului romantic reprezentat de Berlioz, Liszt, Wagner. Nu-i acceptă pe aceștia decât în măsura în care poate descoperi în operele lor elemente de frumusețe pur muzicală, în măsura în care ei nu arată preocupați de ideea veridicității, a sugerării unei acțiuni. Din muzica lui Wagner, bunăoară, va repudia *Tristan și Isolda*, unde principiul dramatic conduce desfășurarea muzicii și va prefera o operă anterioară, *Tannhäuser*, deoarece compozitorul „deși nu atinsese aici frumosul muzical absolut, nu se dezisese pe atunci de principiul acestuia.” Evoluția muzicii romantice din a doua jumătate a secolului al XIX-lea i se pare lui Hanslick o vertiginoasă prăbușire artistică pe care o pune în legătură cu abandonarea așa-zisului frumos absolut și înlocuirea lui cu tendințe programatico-realiste. În 1876, la a cincea ediție a cărții sale, Hanslick scrie o prefață în care își reînnoiește și intensifică ostilitatea sa față de programatism și drama muzicală, a căror amploare nu încetase să crească de-a lungul anilor. În simfoniile cu program ale lui Liszt, spune el, „muzica a fost despuiată mai mult decât oricând pînă atunci de orice importanță proprie, de orice valoare intrinsecă și exclusivă, și nu a mai fost prezentată ascultătorului decât ca un mijloc de a evoca viziuni conștiinței acestuia. Ne-au venit apoi *Tristan și Isolda*, *Inelul Nibelungului* și doctrina «melodiei infinite», adică absența formei erijată în principiu, beția de opiu în cînt și în orchestră, pentru al cărei cult a fost ridicat un templu special la Bayreuth“.

Hanslick creionează caricatural fizionomia acestei muzici concepute sub semnul năzuinței spre veridicitate, spre poetizarea expresiei muzicale. El vorbește despre acele „elucubrații instrumentale“ în care „mersul melodic al muzicii este întrerupt prin cadențe dezmățate, petice de recitativ și alte mezelicuri care au pretenția să însemne multe, dar nu fac în realitate decât să surprindă auditoriul. Sînt zgomotos lăudate anumite compoziții moderne în care ritmul principal este tot timpul întrerupt pentru a lăsa locul unor misterioase paranteze sau unui întreg grup de contraste ; unii găsesc admirabil că muzica se silește să forțeze «limitele strîmte în care se înăbușă ca să se înalțe la rangul de limbaj». Un asemenea elogiu mi s-a părut întot-

deauna de două ori neîntemeiat. Mai întâi în sine însuși, prin tendința pe care o încurajează, apoi pentru că limitele muzicii nu sînt cîtuși de puțin strîmte, ci foarte solid fixate, acestei arte fiindu-i interzis să facă concurență cuvîntului: pretenția de a «se înălța» la rangul de limbaj echivalează mai degrabă cu o înjosire. „Autorii unei asemenea muzici, spune Hanslick, recurg la elementul «caracteristic și semnificativ» pentru că sînt lipsiți de idei și incapabili să realizeze «frumusețea muzicală absolută și independentă»“.

Hanslick era, după cîte vedem, insensibil la suflul nou pe care-l aduceau în muzică operele izvorîte din concepția programatismului romantic. Nu-și dădea seama că, departe de a dezagrega forma muzicală, acest curent instaura o modalitate nouă de arhitecturare sonoră, bazată pe unitate tematică și acțiune psihologică, iar principiile constitutive ale clasicismului nu erau abandonate, ci lărgite, îmbogățite, diversificate. Natură profund conservatoare, Hanslick nu putea însă concepe gîndirea muzicală altfel decît în spiritul severei simetrii și echilibrului arhitecturii a clasicismului. El era, ca și Hegel, un apologet al esteticii clasiciste, cu deosebirea că-i scăpau acele adînci semnificații umane pe care Hegel știuse să le deslușească în muzică. Totodată, o apologie a clasicismului, în plin ev romantic, era mult mai anacronică decît încercarea lui Hegel de a apăra acest curent în epoca beethoveniană. Singura personalitate acceptată de Hanslick printre contemporanii săi este aceea a lui Brahms, în care, desigur, nu admira — ca Schumann — artistul „chemat să dea o explicație ideală a spiritului vremii“, ci solida și clasică organizare a formei.

Se știe că romanticii, în preocuparea lor de a face muzica mai sugestivă și mai veridică, se reclamau de la Beethoven, care în *Egmont* concepuse desfășurarea muzicală în strînsă dependență de o idee programatică, iar în *Simfonia a noua*, făcînd un pas și mai departe, năzuise să completeze puterea de expresie a muzicii cu cea a poeziei. Hanslick însă nu șovăie să-l critice chiar și pe Beethoven, imputîndu-i că a imprimat o direcție eronată dezvoltării muzicii. În finalul cu coruri al *Simfoniei a noua*, „frumusețea muzicală adevărată rămîne absentă, cu toată puternica originalitate a acestei bucăți“. Beethoven, consideră Hanslick, căzuse victima unei „enormități estetice“, care consta „în ideea de a încheia corul o operă instru-

mentală în mai multe părți, ceea ce ne permite să-l comparăm cu un sculptor care, după ce a tăiat în marmura albă picioarele, bustul și brațele unei statui, ar adăuga acestora un cap colorat". Lecția de compoziție dată de Hanslick lui Beethoven ne amintește întâlnirea dintre Beethoven și Rossini, evocată atât de lapidar și sarcastic de către Schumann : „Fluturile zbură în drumul vulturului..." Pretenția de a indica geniului cum trebuie să compună ni-l înfățișează pe Hanslick ca un gânditor de cea mai dogmatică structură. Împotrivirea sa agresivă față de tot ce era avânt nou, poetic, inspirat în arta muzicală a vremii, trebuie să fi pricinuit multă amărăciune romanticilor, mai ales că Hanslick desfășura o vastă activitate de critic muzical. Numai mânia putea să-l împingă pe Wagner să-și facă din Hanslick personajul negativ — pedantul meschin și invidios — din opera sa *Maestrii cântăreți din Nürnberg*. Oficialitățile i-au cerut însă lui Wagner să schimbe numele acestui personaj : așa s-a născut Beckmesser.

Creația programatică a romanticilor, drama wagneriană nu sînt așadar, după Hanslick, adevărată muzică ; avem de-a face în ele cu hibride neartistice, cu profanarea frumuseții muzicale absolute, în numele unei iluzii a veridicității, cu care muzica, arta pur formală, este incompatibilă. Desigur că muzica acceptată de Hanslick, cea a lui Bach, Beethoven, Brahms, era departe de a se conforma dogmelor muzicologului vienez. Brahms, cu toate că fusese luat ca etalon al muzicii absolute, nu șovăie să-și exprime indignarea în legătură cu absurditățile cărții lui Hanslick. Era și firesc : orice compozitor mare vede rațiunea superioară de existență a muzicii sale în adevărurile profunde pe care le dezvăluie semenilor. Nu spunea Beethoven că cel care va înțelege sensul muzicii sale se va ridica deasupra ticăloșiei în care se tîrăsc ceilalți oameni ? Hanslick însă ignora sau își impunea să ignoreze mesajul de vibrant umanism prezent la toți marii compozitori clasici și nu lua în considerație decît latura arhitecturală, constructivă, strict tehnică a muzicii lor, obligînd-o să intre în tiparul teoriei sale.

În ultimele pagini ale cărții, Hanslick abordează problema felului cum trebuie ascultată această muzică pentru ca înțelegerea ei să reflecte adecvat esența absolută și formală a limbajului muzical. Evident, el va respinge perceperea emoțională și poetică a muzicii, ca fiind impregnate de elemente străine.

acestei arte. A încerca răscolire sufletească sau a avea viziuni plastico-literare în timpul ascultării muzicii este un fenomen de natură mai degrabă patologică decît estetică. El este caracteristic stadiilor de înțelegere neevoluată și diletantă a muzicii, cînd ascultătorul nu a devenit capabil să perceapă discursul muzical în specificitatea lui sonoră. „Numărul acelor care ascultă astfel muzica este considerabil. Suferind pasiv acțiunea părții elementare a artei, ei intră într-o stare vagă de emotivitate, platonice senzuală, care nu capătă determinarea decît de la caracterul operei. Această stare nu este contemplativă, ci patologică ; este o lungă reverie, un crepuscul persistent, un fel de senzație neutră în vidul sonor“. Sau, în altă parte : „cufundați în fotoliul lor și pierduți într-o semisomnolență, acești amatori se lasă legănați de muzică în loc de a o privi în față și cu fermitate. Creșterea și descreșterea sonorităților, cînd debordînd de veselie, cînd tremurătoare și sfioase, le procură o senzație nedefinită pe care ei au inocența de a o crede pur estetică. Ei constituie publicul cel mai ușor de mulțumit, acela care reușește în mod perfect tot ceea ce trebuie pentru a discredită muzica. Din felul lor de a asculta nu-ți poți da seama de caracterul intelectual pe care trebuie să-l aibă bucuria estetică. O țigară fină, o mîncare gustoasă, o baie caldă le produc un efect analog aceluia produs de o simfonie. Atitudinea nepăsătoare și goală de gîndire a unora, extazul nebun al altora au aceeași origine : plăcerea stîrnită de către partea elementară a muzicii“.

Hanslick are, fără îndoială, dreptate cînd persiflează pe cei care nu participă activ la procesul audierii muzicale, lăsîndu-se duși de valurile agreabile ale sonorităților și alegîndu-se doar cu o nebuloasă impresie afectivă. El este însă nedrept cînd neagă în general rolul participării emoționale în audierea și înțelegerea muzicii. El și-l imaginează pe așa-zisul „ascultător muzical“, în adevăr, ca pe o inteligență lucidă, atentă la raporturile sonore și total străină freamătului emoțional. El nu cunoaște răscolirea sufletească, starea sa permanentă este aceea de nobilă seninătate care-i permite să urmărească dezvoltarea ideii muzicale, construcția formei. Pe măsură ce ascultătorul se apropie de o înțelegere profesionistă a muzicii, perceperea sa va deveni din ce în ce mai intelectuală, orientîndu-se spre latura formal-tehnică a discursului muzical. Profesionistul, pretinde Hanslick, nu mai simte nevoia să deslușească în muzică drame psihologice

și sensuri poetice. Cum să ne explicăm atunci că adagio-ul din *Concertul nr. 2 pentru pian* al lui Chopin îi lasă lui Liszt impresia unei nenorociri ireparabile ce s-ar abate asupra unui om aflat în fața „unei frumuseți incomparabile a naturii”; că ascultând muzica lui Schubert, Schumann revedea ambianța în care aceasta fusese compusă; că analizând uvertura *Coriolan* a lui Beethoven, Wagner pornea de la ideea că „întreagă această bucată de muzică ar putea fi considerată ca acompaniament muzical al unei acțiuni pantomimice”, și deslușea în sunete o întreagă dramă politică și psihologică? Hanslick ar fi spus desigur că nici Schumann, nici Liszt, nici Wagner nu s-au ridicat la un nivel profesional de înțelegere a muzicii.

La o privire superficială, am putea spune că hanslickianismul nu este decît o năzbîtie. O considerare obiectivă a acestui sistem teoretic nu poate însă să nu descopere în el anumite idei profund logice. Critica vehementă făcută de el „esteticii sentimentului” ne atrage atenția asupra insuficienței înțelegerii pur emoționale a muzicii. Ea rămîne opacă la aspectul logic, arhitectural, sonor al expresiei, deschide porțile impresionismului acelor critici ce apreciază muzica „așa cum unii apreciază vinul după ușurința cu care sînt îmbătați de el”. Toată opera de discreditare desfășurată de Hanslick împotriva programatismului romanticilor pleacă de la atitudinea sa negativă față de tendințele ilustrativ-onomatopice, care lipsesc muzica de independență și noblețe expresivă, după cum perfect întemeiată ni se pare și observația că, transformat într-o manie, programatismul îi determină pe unii să lipească muzicii titluri sau explicații literare care n-au nici cea mai mică legătură cu substanța sonoră.

Hanslick este justificat, de asemenea, să preconizeze studiul structurii obiective a discursului muzical ca singură cale de pătrundere în miezul operei: nu poți judeca realizarea unui compozitor pornind de la argumentul literar, trebuie să vezi ce spun sunetele înseși și apoi să stabilești corelația cu imaginile literare inspiratoare. În această privință, Hanslick are dreptate să afirme că studierea *Appassionatei* lui Beethoven nu trebuie să se bazeze pe *Furtuna* lui Shakespeare la care compozitorul îl trimisese pe Schindler, ci pe examinarea structurii specific muzicale a sonatei. În sfîrșit, Hanslick aduce o anumită clarificare în problema procesului de creație, arătînd că acesta are un caracter prin excelență muzical: ceea ce impulsionează fan-

tezia creatoare a compozitorului sînt motivele, temele, iar nu prefigurarea unui sentiment abstract sau a unei imagini din natură. Pe scurt, tot ce este rațional în sistemul hanslickian gravitează în jurul ideii de specific muzical, a cărui importanță trebuie să fie luată în considerație și de compozitor, și de comentator, și de ascultător. Ignorarea acestui specific îi poate face atît pe profesioniști, cît și pe amatori să devieze spre zone cu care expresia muzicală nu are nici o legătură.

Pornind însă de la ideea justă a specificului muzicii, Hanslick a absolutizat-o și a dat o imagine deformată a acestei arte. De dragul sistemului și al consecvenței față de o idee, el neagă cu înverșunare lucruri evidente atît pentru profesioniști, cît și pentru amatori: implicațiile umane, sociale, psihologice ale procesului de creație, ale imaginii muzicale, ale perceperii muzicii. Considerată în afara acestor implicații, ideea specificului devine un element steril, se devitalizează. Hanslick pretindea că luptă împotriva diletanților, dar el intra în conflict și cu muzicienii, aceștia neputînd să nu conceapă muzica emoțional, mai mult sau mai puțin programatic. Chiar dacă ei nu declară un program, gîndirea lor muzicală, ca parte integrantă a unei conștiințe complexe și a realității înconjurătoare, are numeroase implicații de ordin psihologic și social. Hanslick smulgea muzica din rîndul celorlalte fenomene ale conștiinței sociale, făcînd din ea o cetate miraculos suspendată în aer. Contradicția dintre teoria hanslickiană și practica muzicală era de fapt o dublă contradicție. Hanslick se împotriva nu numai atitudinii emoționale pe care toți marii compozitori au avut-o în arta lor, dar și tendințelor contemporane ale compozitorilor romantici care se străduiau să amplifice filonul poetico-afectiv tradițional al artei sunetelor. Nu întîmplător, cartea lui Hanslick a întîlnit, printre compozitorii vremii, cel mai slab entuziasm și cele mai energice obiecții.

Faust visa să oprească timpul în loc printr-o simplă poruncă adresată clipei fugitive. Același vis îl avea și eroul la-martinean care implora orele de fericire să-și suspende zborul. Visul lui Proust este și mai cutezător : el ar vrea să întoarcă înapoi, să reactualizeze, să reînvie timpul consumat. Pornind „în căutarea timpului pierdut“ el nu făcea însă decît să împingă spre acțiune eficientă regretul pasiv cu care fiecare din noi, cînd soarele se apropie de amurg, ne gîndim la ireversibila traiectorie parcursă : noapte de nepătruns care preludiază cealaltă noapte, a neîntîlnirii, și care, pe măsură ce înaintează, ne pune în fața constatării că moartea nu este un fenomen instantaneu și imprevizibil, că ea se produce, dimpotrivă, lent și implacabil, cu fiecare zi, cu fiecare ceas pe care le înghite continua și necruțătoarea transformare a prezentului în trecut. Una — și poate cea mai puternică — dintre luminile care, aprinzîndu-i-se pe neașteptate, i-au restituit lui Proust frumusețile acoperite de noaptea „timpului pierdut“ a fost *Muzica*.

Primul impuls. La început a fost indiferența. De muzică se apropia ocazional, fără a-și face probleme din ascultarea ei și fără a-i cere mare lucru : nu-și închipuia că ea i-ar putea oferi mai mult decît o trecătoare senzație euforică. Cel puțin așa presupunea pe baza celor auzite de la Madame Verdurin, care conta în societatea mondenă ca o mare protectoare a artelor. „Pregătește-te să-ți simți mîngîiate urechile“ — îi zicea ea înainte de a începe audiția. Dar un prieten mai în vîrstă, fascinant prin noblețea spiritualității sale, Charles Swann, îi vorbea despre această artă în alți termeni : revelație a unei lumi sublime, muzica îți sugerează ceea ce este mai profund, mai pur în tine însuși și de aceea, străduindu-te să o înțelegi — ceea ce e posibil doar prin introspecție —, izbutești să-ți cunoști mai bine propriul suflet. De puterea miraculoasă

a muzicii Swann începuse să devină conștient sub tulburătoare influență a unei teme dintr-o sonată de Vinteuil: „Distinsese cu limpezime o frază ce se ridica pentru câteva clipe deasupra undelor sonore. Aceasta îi produsese îndată voluptăți ieșite din comun, de care pînă acum nu avusese vreo idee, pe care simțea că nu le-ar putea cunoaște în alt chip, și fusese cuprins pentru ea de o misterioasă simpatie. Cu ritmul ei lent, îl călăuzea încoace și încolo, spre o fericire nobilă, de neînțeles și precisă. Și dintr-o dată, în momentul cînd reapăruse iar el se pregătea s-o urmeze, după o pauză de un moment, își schimbă brusc direcția, și cu o mișcare nouă, mai repede, mărunță, melancolică, continuă și blîndă, îl luă cu ea spre perspective necunoscute.“¹ Sub zodia acestei teme — cine știe, poate chiar sub înrîurirea ei — o îndrăgise Swann pe Odette, ceea ce făcea ca, pentru erou, „mica frază“ a sonatei lui Vinteuil să fie „stindardul național“, simbolul acestei iubiri. Ori de cîte ori o auzea sau și-o cînta, ea îi evoca amintiri legate de acest sentiment. Mai mult chiar: „Swann o simțea prezentă, ca pe o zeiță protectoare și confidentă a iubirii lor, și care, ca să ajungă pînă la el, în fața mulțimii, și să-l tragă deoparte pentru a-i vorbi, îmbrăcase înfățișarea acestei forme sonore“².

Stăruință și luciditate. Diletantism sentimental, fără îndoială, dar cu incomparabil mai contagioasă putere de a transmite decît zgomotosul și de fapt falsul entuziasm al doamnei Verdurin. Narratorul se simte irezistibil mînat spre muzica adorată de Swann și nerăbdător ca ea să-i dezvăluie miraculoase frumuseți tănuite. Rezistența materiei sonore nu-l descurajează, ba chiar îi stimulează ambiția. „Adesea nu deslușești nimic, dacă este o muzică ceva mai complicată pe care o ascuți pentru prima dată. Dar mai tîrziu, după ce sonata mi-a fost cîntată de două sau trei ori, îmi deveni foarte familiară. De aceea nu e lipsit de sens cînd se spune despre o lucrare că *se aude pentru prima dată*. Dacă, la prima ascultare, n-ai fi distins — cum ai crezut — nimic, a doua și a treia ar fi tot atîtea prime audiții, și nu ar fi nici o șansă, ca la a zecea,

¹ *Du côté de chez Swann*, I, p. 274 (toate citatele din *A la Recherche du temps perdu* sînt făcute după ediția Gallimard, 1954).

² *Du côté de chez Swann*, II, p. 168.

să înțelegi mai mult. Probabil că deficitară, prima dată, este nu comprehensiunea, ci memoria. Căci, în raport cu complexitatea impresiilor cărora trebuie să le facă față în timp ce ascultăm, memoria noastră este infimă, tot atît de scurtă cît memoria unui om care, dormind, se gîndește la mii de lucruri, sortite să fie uitate imediat... Memoria nu e capabilă să ne furnizeze imediat amintirea acestor impresii multiple. Amintire care se formează însă în ea încetul cu încetul, față de operele pe care le-am auzit de două sau trei ori; noi fiind ai domnului liceanului care, înainte de a adormi, a citit de cîteva ori lecția pe care credea că nu o știe, pentru a o spune pe dinafară a doua zi dimineața.“¹

Revenirea stăruitoare și intelectualizată la muzică — iată secretul accesului spre sensul acesteia. Descoperindu-l, naratorul face din acest fel de a asculta, o metodă. Albertine, prietena sa, îl va ajuta s-o pună în aplicare cîntîndu-i la pian de cîteva ori muzica învăluită pentru el în nebuloasa forme nedesluite. Cu timpul găsește chiar o voluptate în a cînta și învinge rezistența sonorităților enigmatice. „Ea [Albertine] știa că nu-mi place să propun atenției decît ceea ce îmi este încă obscur, fericit de a putea, în cursul acestor audiții succesive, să leg unele de altele — grație luminii crescînde, dar vai! deformante și străine a inteligenței mele — liniile fragmentare și întrerupte ale construcției, la început aproape ascunse în ceață. Ea știa și, cred, înțelegea bucuria pe care o prilejuia spiritului meu această muncă de modelare a unei nebuloase încă informe.“ Modul care nu putea continua însă la infinit, înțelegerea muzicală a naratorului izbindu-se la un moment dat de un plafon — probabil plafonul inerent melomanului căruia îi lipsesc încă uneltele profesionale de investigație: „Ea ghicea — adaugă naratorul — că la a treia sau a patra execuție, toate părțile muzicii erau deja atinse și deci așezate la aceeași distanță de către inteligența mea, care, nemaiavînd ce activitate să desfășoare în privința lor, le întinse și le imobilizase reciproc pe un plan uniform.“²

Intrezărirea structurii. Iată ce-i reușește naratorului prin stăruința cu care revine la muzica ce inițial refuzase a i se

¹ *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, I, p. 228.

² *La Prisonnière*, II, p. 212.

destăinui. Aflarea tainei începe odată cu momentul cînd, în locul torentului sonor nediferențiat, se așează imaginea ideilor — motive, teme — angrenate într-o complexă dialectică. Încercînd să depășească diletantismul cam leneș al lui Swann, el se încumetă să recurgă la ajutorul partiturii, acest excelent mijloc de clarificare a imaginii auditive, așa cum făcuse „cînd o frază de Vinteuil, care mă încîntase în sonată și pe care memoria mea o obliga să rătăcescă între andante și final, pînă în ziua în care, cu partitura în mîină, putui să o găsesc și să o imobilizez în amintire la locul ei, în scherzo”¹. Ascuțindu-și priceperea și formîndu-și obișnuința de a desluși organizarea discursului muzical, naratorul ajunge treptat la o clar-viziune vecină cu profesionalismul. O distanță imensă desparte viziunea cețoasă și sentimentală a lui Swann (pe care nu-l preocupă, de fapt, decît *la petite phrase*) de limpezimea cu care septetul lui Vinteuil îi va dezvălui lui Marcel structura sa lăuntrică. Constituirea deprinderii de a urmări apariția, dispariția și evoluția personajelor sonore se însoțește de o conștiință crescîndă a imaterialității — adică a specificului muzicii, a cărei acțiune se desfășoară pe un plan extrem de abstract, refractar particularizărilor literaturizante. Vorbind, bunăoară, despre temele finalului, el descrie la un moment dat cum acestea se îndepărtează, „cu excepția uneia pe care o văzui reapărînd de cinci sau șase ori fără a-i putea zări fața, dar atît de mîngîietoare, atît de diferită — ca desigur mica frază din sonată pentru Swann — de ceea ce femeia mă făcuse vreodată să doresc, încît această frază care îmi oferea, cu o voce așa de blîndă, o fericire ce merita osteneala s-o cuce-rești, această creatură invizibilă al cărei limbaj nu-l cunoșteam, dar pe care totuși o înțelegeam atît de bine, este poate singura Necunoscută ce mi-a fost cîndva dat să întîlnesc. Apoi această frază se desfăcu, se transformă cum făcea mica frază a sonatei, și deveni misteriosul apel de la început. I se opuse o frază de un caracter dureros, dar atît de profundă, atît de vagă, atît de lăuntrică, aproape atît de organică și viscerală, încît nu-ți dădeai seama, la fiecare din reaparițiile ei, dacă era aceea a unei teme sau a unei nevralgii. Îndată cele două motive intrară într-o luptă corp la corp, în care cîteodată unul

¹ *A l'Ombre des jeunes filles en fleur*, III, p. 138.

din ele dispărea integral sau nu se mai zărea decât un fragment din celălalt. Se înfruntau, de fapt, numai energii ; căci dacă aceste ființe se încleștau, o făceau debarasate de corpul fizic, de aparență, de numele lor, și găsind la mine un spectator lăuntric, nepăsător la rîndul lui de nume și aspecte particulare, interesat numai de lupta imaterială și dinamică și urmărindu-i cu pasiune peripețiile sonore.”¹

Sentimentul valorii autentice — urmează aproape iminent efortului de a pătrunde în labirintul muzicii. Nu mai saluți facilitatea ca semn de generoasă accesibilitate, și nici nu mai respingi profunzimea pentru că nu ți se dăruie imediat. Arbitrar ierarhizate de un gust încă meformat, valorile se așează treptat în ordinea lor firească, ordinea care ascultă de imperativul adîncimii, ineditului, sincerității. Devii conștient — cum spune Proust — că „operele cu adevărat rare nu se rețin imediat, ba chiar, în cadrul fiecăreia din ele — și asta mi s-a întîmplat în legătură cu sonata lui Vinteuil —, mai întîi percepi laturile cele mai puțin prețioase... Cînd mi s-a dezvăluit — continuă Proust — ceea ce este mai ascuns în sonata lui Vinteuil [...] aspectele pe care le distinsesem și le preferasem inițial începeau să-mi scape, să-mi fugă... Aceste capodopere nu încep prin a ne da ceea ce au mai bun. În sonata lui Vinteuil frumusețile pe care le descoperi poate de timpuriu sînt cele de care te plictisești cel mai repede — este desigur pentru motivul că ele diferă mai puțin de aceea ce cunoșteai deja. Dar cînd acestea s-au depărtat, ne rămîne să iubim cutare sau cutare frază pe care organizarea sa, prea nouă pentru a oferi spiritului nostru altceva decât confuzia, ne-o făcuse îndistinctă și ne-o păstrase intactă ; atunci ea, pe lîngă care treceam zilnic fără a o ști și care se menținea în rezervă, care în numele exclusiv al frumuseții sale devenise invizibilă și rămăsese necunoscută, ea vine la noi ultima. Dar va fi și ultima pe care o vom părăsi. Și o vom iubi mai îndelung decât pe celelalte pentru că am investit mai mult timp în a o îndrăgi.”²

Naratorul știe acum în ce constă măsura autenticei valori : împregnarea expresiei de acele trăiri fundamental-umane Neal-

¹ *La Prisonnière*, II, p. 73.

² *A l'Ombre des jeunes filles en fleur*, I, pp. 129—130.

terate, care alcătuiesc un fel de „patrie spirituală” asemănătoare lumii platoniciene a ideilor eterne. „Această patrie pierdută — spune Proust — muzicienii nu și-o mai amintesc, dar fiecare din ei rămîne totdeauna inconștient acordat într-un anumit unison cu ea ; delirează de bucurie cînd cîntă inspirat de patria sa, o trădează uneori din sete de glorie, dar căutînd astfel gloria nu face decît să și-o îndepărteze, și numai disprețuind-o o găsește cînd intonează, oricare ar fi subiectul tratat, acest cîntec singular a cărui monotonie — căci oricare ar fi subiectul tratat, el rămîne identic cu sine însuși — dovedește fixitatea elementelor componente ale sufletului său.”¹

Gradul de adîncime a expresiei, naratorul îl va stabili după caracterul sonorităților : șlefuit și echilibrat, cînd provin din straturile superficiale ale vieții sufletești, aspru și vehement cînd țîșnesc din adîncimi abisale. Acestei din urmă modalități îi aparținea septetul lui Vinteuil : „În zadar încerca Morel să cînte minunat de frumos, sunetele redade de vioara lui îmi părură straniu de străpungătoare, aproape țipătoare. Această asprime plăcea și, cum se întîmplă cu anumite voci, se simțea în ea un fel de calitate morală și de superioritate intelectuală. Dar asta putea șoca. Cînd viziunea universului se modifică, se purifică, devine mai adecvată amintirii patriei lăuntrice, e firesc ca acest fenomen să se traducă printr-o alterare generală a sonorităților la muzician, ca a culorilor la pictor. O dovadă că publicul inteligent nu s-a înșelat, a fost faptul că ulterior lucrările din urmă ale lui Vinteuil au fost declarate cele mai profunde. Or, nici un program, nici un subiect nu aducea un element intelectual de judecată. Trebuie deci presupus că era vorba de o transpunere a profunzimii în ordinea sonoră.”²

Accentul individual. Dacă marile valori se nasc dintr-o năzuință frenetică a compozitorului de a fi pe deplin el însuși, învingînd orice tentație a conformismului, înseamnă că, pentru ascultător, satisfacția supremă și răsplata tuturor eforturilor va consta în descoperirea vibrației individuale a stilului pe care se străduiește să-l asimileze. Ascultătorului neinițiat și necultivat, toate stilurile așa-zisei muzici grele îi par asemănătoare pînă la identitate : nici vorbă nu poate fi în aceste

¹ *La Prisonnière*, II, pp. 68—69.

² *Ibidem*, p. 68.

condiții de o bucurie a receptării muzicii. Începi să te bucuri de muzică atunci când devii apt să diferențiezi stilistic, să distingi „acel accent unic la care se ridică și revin, fără voia lor, acești mari cîntăreți care sînt muzicienii originali, dovedind existența ireductibilă a sufletului. Oricît ar fi încercat Vinteuil să se arate în muzica sa solemn și grandios, sau dimpotrivă mai viu și mai vesel, să facă ceea ce i se părea că are un reflex frumos în spiritul publicului, muzicianul trecea peste toate acestea cu acele talazuri care îi fac cîntecul etern și ușor de recunoscut. Unde învățase și auzise Vinteuil acest cîntec, diferit de al celorlalți și asemănător numai sieși? Fiecare artist pare astfel a fi cetățeanul unei patrii necunoscute, uitată de el însuși, deosebită de cea din care va porni, îndreptîndu-se spre pămînt, un alt mare artist.“¹

Devenind capabil să sesizeze, să înțeleagă și să iubească ceea ce este specific unui compozitor, făcîndu-și o obișnuință din a se acorda după diapazonul acestuia, melomanul cîștigă remarcabila virtute a sensibilității larg primitoare. Netiranizat de preferințe exclusiviste, Proust știe să se bucure în egală măsură de frumusețile suave și subtile ale muzicii lui Debussy (cu cîtă convingere apără el *Pelléas și Mélissande*, considerată în saloane ca *musique affreuse!*), ca și de violențele explozive ale sonorităților wagneriene, dovedind că, oricît de antagonice, cele două modalități nu se exclud și răspund unor necesități la fel de importante ale spiritului. Nelăsîndu-se impresionat de șovinismul antigerman al acelor timpuri și refuzînd să se ralieze atacurilor antibayreuthiene ale contemporanului și compatriotului său Debussy, cu toată admirația pe care i-o nutrea, Proust se ridică deasupra vrajbei dintre wagnerieni și debussysti. Ba, mai mult, observă primul legătura intimă dintre cele două stiluri, prezentate pînă la el ca ireconciliabil adverse: „Debussy nu era chiar atît de independent de Wagner [...] căci te poți totuși servi de armele cucerite pentru a duce la capăt eliberarea de acela pe care l-ai învins pentru moment“². Prin pasiunea sa pentru Wagner, care nu era o manifestare de fanatism, ci o expresie a receptivității deschise tuturor formelor frumosului, Proust continua în Franța prime-

¹ *Sodome et Gommorrhe*, I, p. 274.

² *Idem*.

lor decenii ale veacului nobila propagandă wagneriană începută de Baudelaire.

Fundal istoric. Înțelegerea muzicii nu este, așadar, o revelație instantanee, ci o chestiune de durată, pe parcursul căreia înfruntăm și învingem rezistențe din afară și dinlăuntru. Izbutești să te apropii de inima muzicii doar când ajungi să crezi în absoluta necesitate de a te angrena în această dificilă dialectică, pe care mulți nerăbdători sau comozi refuză s-o ia în piept. Și nu devin conștienți de necesitatea parcurgerii acestui drum spinos de la aparență la esență, decât cei ce au căpătat o vastă viziune istorică a muzicii, a cărei evoluție seculară ascultă de legi cărora li se va supune și înțelegerea individuală. Perseverența proustiană își trage seva tocmai din capacitatea naratorului de a sesiza marile legi istorice și de a-și proiecta propriile sale relații cu fenomenul muzical pe acest fundal grandios. Când o muzică nouă îi apare anevoie de înțeles, el nu va dezarma și nici nu va învinui pe compozitor, ci va spune: „Timpul de care un ins are nevoie — cum am avut și eu în legătură cu această Sonată — pentru a pătrunde o operă mai profundă, nu e decât un *raccourci*, un fel de simbol al anilor, ba, uneori, al secolelor, care se perindă pînă ca publicul să poată iubi o capodoperă cu adevărat nouă. De aceea omul de geniu, ca să se cruțe de neînțelegerea mulțimii, își spune, poate, că, deoarece contemporanii lui nu au distanța necesară justei aprecieri, operele scrise pentru posteritate n-ar trebui să fie citite decât de această posteritate, ca anumite picturi pe care nu le poți aprecia privindu-le prea de aproape... Ceea ce face ca o operă de geniu să nu poată fi repede și ușor înțeleasă e faptul că ea aparține unei ființe ieșite din comun, căreia puțini oameni îi seamănă. Opera însăși, fecundînd rarele spirite capabile să o înțeleagă, va face ca numărul acestora să crească și să se multiplice. Quantetele lui Beethoven (XII, XIII, XIV și XV) au avut nevoie de cincizeci de ani pentru a genera și dezvolta un public ascultător, realizînd astfel, ca toate capodoperele, un progres, dacă nu al însăși valorii artistului, cel puțin al societății spirituale, formată astăzi din oameni capabili să le iubească — lucru care la data apariției capodoperei nu era posibil. Ceea ce numim posteritate e, de fapt, posteritatea *operei*. E necesar ca opera (fără să punem la socoteală, pentru a simplifica, geniile care pot, în același

timp, să pregătească paralel pentru viitor un public mai bun, de care alte genii vor beneficia) să-și creeze singură posteritatea. Dacă, deci, opera ar fi ținută în rezervă și n-ar fi cunoscută decât de către posteritate, aceasta n-ar mai fi posteritate pentru opera în cauză, ci o simplă adunare de contemporani, trăind cu cincizeci de ani mai târziu. De aceea artistul — așa cum a făcut Vinteuil — dacă vrea ca opera lui să-și urmeze drumul, trebuie s-o lanseze acolo unde există destulă adâncime, adică în plin și îndepărtat viitor.“¹

Risipirea misterului. Dacă naratorul ajunge să înțeleagă ce îi spune muzica, asta se datorește energicei mobilizări a facultăților intelectuale (atenție, memorie, spirit analitic etc.). Aprinzând luminile acestora, el risipește misterul de care este de obicei înconjurată opera înainte ca aceasta să fi fost luată în stăpânire de către gândirea ascultătorului. Iar odată limbajul operei deslușit, conștiința se simte îmbogățită cu o nouă valență, cu o nouă certitudine care — așa cum vom vedea — extind și împrăștează viziunea omului, melomanului, dar mai ales scriitorului Proust. Absolut necesară, deci, această intervenție a inteligenței nu este însă privită cu simpatie de către narator, căci ea — cum deja am arătat — aruncă asupra muzicii „o lumină deformantă și străină“². Risipirea misterului înseamnă totodată risipirea vrăjii. Străduindu-se să asimileze opera, inteligența de fapt o devorează: după ce investigația ei analitică se epuizează, dispare și farmecul operei care părea încă enigmatică din punctul de vedere al curiozității intelectuale. „Din momentul în care travaliul inteligenței mele a ajuns să risipească misterul unei opere — spune Proust — se întâmplă foarte rar ca, prin compensație, să nu se fi ales, în decursul nefastei sale îndeletniciri, cu cutare sau cutare reflecție profitabilă“ — astfel că din acea clipă „pentru mine există în lume o compoziție muzicală mai puțin, dar un adevăr în plus“³. Această risipire a vrăjii lasă în urma ei o dără amară: „de aici, melancolia care însoțește cunoașterea unor asemenea lucrări, ca și tot ce se realizează în timp“⁴. Melancolie cu atât mai mare cu cât limbajul, această realitate ne-

¹ *A l'Ombre des jeunes filles en fleur*, I, pp. 130—131.

² *Idem*, p. 128.

³ *La Prisonnière*, II, pp. 212—213.

⁴ *A l'Ombre des jeunes filles en fleur*, I, p. 129.

mijlocită a gândirii, se dovedește neputincios să redea adecvat „adevărul” intuit în sunete și simțit irezistibil pe cale emoțională. Știm cu certitudine că o muzică este profundă, dar ne vedem incapabili să explicăm de ce și prin ce: „putem — zice Proust — să-i măsurăm profunzimea, dar fără a fi în stare s-o traducem în limbaj uman, așa cum nu pot s-o facă spiritele dezincarnate când, evocate de un medium, acesta le întreabă despre secretele morții”¹. Când încearcă să întreprindă o descifrare a sensurilor muzicii lui Vinteuil, e nevoit să renunțe și să se mărginească la notarea unor peripeții sonore, a unor foarte vagi valori psihologice, a unor tresăriri ale propriei sale conștiințe: ceea ce nu-l împiedică să afirme în continuare că „această muzică îmi părea mai adevărată decât toate cărțile cunoscute”². De ce? „Erau în ea viziuni din acelea pe care este imposibil să le exprimi și aproape interzis să le constăți”. Asta-l va reține pe Proust să se aventureze în definirea și concretizarea sensului muzicii (existent pentru el ca un „numen” kantian), preferându-le totdeauna reflecția poetică cu caracter extrem de general, care evocă sugestiv forma tiparelor făurite de compozitor, dar nu și conținutul turnat în ele. Este aici, indiscutabil, și o doză de prudență, Proust știind că, prin cel mai mic pas spre precizarea sensului muzicii, el riscă să restrângă (și implicit să denatureze) semnificația, imposibil de epuizat prin cuvinte, a acesteia. Rob al inteligenței lucide care, pentru a clarifica enigma, trebuie să risipească vraja, Proust oprește totuși această facultate să-și ducă pînă la capăt opera de utilă, dar depoetizantă analiză.

Polivalență. Cîtuși de puțin formalistă, această reticență în precizarea sensului muzicii. Pur și simplu lui Proust îi repugnă suficiența acelei mentalități dogmatice, care se hrănește cu iluzia că știe „ce exprimă” o operă și contestă valabilitatea altor interpretări. Farmecul muzicii provine probabil tocmai din aceea că ea îngăduie mai puțin decât oricare altă artă explicări sigure de sine și exhaustive: imaginația ascultătorului are aici o parte hotărîtoare de contribuție, și cu toate acestea, oricît de febril și de vast ar explora ea interiorul operei, terenurile virgine rămîn ineputabile. Așadar, dacă cineva aude într-o operă ceva

¹ *La Prisonnière*, II, p. 67.

² *Idem*, p. 215.

ce noi n-am auzit, să nu ne grăbim a respinge interpretarea care ne surprinde, „muzica fiind prea puțin exclusivă pentru a refuza categoric ceea ce ni se sugerează să găsim în ea“¹. Polivalența ei fără margini dă posibilitate fiecărui temperament, fiecărei vârste, fiecărei profesii să distingă în ea ceea ce îi răspunde nevoii lăuntrice. Muzica nu vorbește la fel tuturor — și e minunat. „Infinitul ei luminos, misterioasele ei tenebre sînt pentru bătrîn vastul spectacol al vieții și al morții, pentru copil promisiunile imediate ale mării și ale pămîntului, e infinitul misterios, sînt luminoasele tenebre ale dragostei. Gînditorul vede desfășurîndu-se întreaga lui viață psihică; căderile melodiei în declin sînt propriile sale declinuri și căderi, iar inima lui se încordează și se avîntă toată cînd melodia își reia zborul. Murmurul puternic al armoniilor face să tresalte adîncurile obscure și bogate ale amintirilor lui. Omul de acțiune gîfîie în încleștarea acordurilor, în galopul cîte unui *vivace*; triumfă majestuos în *adagio*. Femeia necredincioasă își simte greșeala iertată, mîntuită, această greșeală avîndu-și de asemenea originea în insatisfacția unui suflet care, nesăturat de bucuriile curente, ajunsese a se rătăci; acum însă, această muzică, plentară ca vocea clopotelor, împlinește cele mai vaste aspirații. Muzicianul care, totuși, pretinde că nu gustă prin muzică decît o plăcere tehnică, simte, de fapt, aceleași emoții semnificative, dar învăluite în sentimentul frumuseții muzicale, care le ascunde propriilor lui ochi. În sfîrșit, eu însumi, auzind în muzică cea mai vastă și mai universală frumusețe a vieții și a morții, a mării și a cerului, simt de asemenea ceea ce e mai particular și unic în farmecul tău, o, mult iubit.“²

Dar nici măcar unui singur om, aceeași muzică nu-i spune mereu același lucru. Iată-l pe Swann în fața acelei „mici fraze“ care de atîtea ori „fusesse martorul bucuriilor lor. E adevărat că, de asemenea, îi avertizase deseori asupra fragilității acestora. Și dacă, pe atunci, el ghicea în surîsul, în intonația ei limpede și lucidă, suferința, astăzi descoperea mai degrabă grația unei resemnări aproape voioase. Despre acele amărăciuni de care ea îi vorbea altădată și pe care le vedea, fără a fi fost el însuși atins de ele, purtate de ea surîzînd în

¹ *A l'Ombre des jeunes filles en fleur*, I, p. 132.

² *Famille écoutant la musique*, în *Les Plaisirs et les jours*.

fluxul ei sinuos și rapid, despre acele amărăciuni care astăzi deveniseră și ale lui... ea părea să-i spună cum îi spunea cîndva despre fericirea lui: «Ce sînt toate astea? Mai nimic!»¹

Cunoaștere de sine. Intrutotul legitimă, această îndreptare a privirilor cugetului spre adîncimile sufletești, sub înrîurirea muzicii. Pătrunzînd în tine, efluviile ei binefăcătoare fac ca în acele adîncimi să se producă evenimente care nu pot să nu-ți magnetizeze atenția. Lui Swann, fraza sonatei lui Vinteuil „îi deschisese mai larg sufletul, așa cum anumite miro-suri de trandafiri, circulînd în aerul umed de seară, au proprietatea de a ne dilata nările”². Întors acasă, se simțea „ca un om în a cărui viață o trecătoare, zărită de el doar o clipă, introdusese imaginea unei frumuseți noi, care dădea propriei sale sensibilități o valoare mai mare”³. Cît de puțin te cunoșteai înainte ca luminile muzicii să risipească negurile aceluia abis în care niciodată nu te încumetai să cobori! Constați cu uimire și bucurie că marii muzicieni, „trezind în noi corespondentul temei pe care au găsit-o, ne fac serviciul de a ne arăta ce bogăție, ce varietate ascunde fără știrea noastră această mare noapte, nepătrunsă și descurajantă, a sufletului nostru, pe care sîntem înclinați să o luăm drept vid și neant”⁴. A te dăruii cunoașterii muzicii înseamnă, așadar, a ajunge să te cunoști mai bine pe tine însuși.

Proust posedă însă minunata și rara capacitate de a putea auzi simultan și glasurile muzicii și pe cele de răspuns ale sufletului său. Introspecția pe care i-o prilejuiesc sonata sau septetul lui Vinteuil nu numai că nu-l îndepărtează de muzică (așa cum se întîmplă în cazul atîtor scriitori, mai puțin muzicali ca structură, care, dînd frîu liber unei imaginații capricioase, se îndepărtează de adevărul muzicii), dar este calea cea mai sigură de acces spre miezul acesteia. Îndemnîndu-l să se cunoască mai bine, muzica deschide implicit naratorului drum spre propria ei inimă — ceea ce constituie dealtfel și un răspuns la întrebarea: „Ce exprimă muzica?”: Muzica — ar fi putut spune Proust — ne exprimă pe noi, ascultătorii

¹ *Du côté de chez Swann*, II, p. 169.

² *Idem*, I, p. 273.

³ *Idem*, p. 274.

⁴ *Du côté de chez Swann*, II, p. 171.

ei, dintotdeauna și de pretutindeni, cu ceea ce este infinit, schimbător, fundamental și individual în trăirile noastre. Iată de ce, la explicarea fenomenului muzical, Proust va ajunge de obicei prin sondaje în profunzimile conștiinței: „Convins că lucrările pe care le auzeam (preludiul la *Lohengrin*, uvertura la *Tannhäuser*) exprimau adevărurile cele mai înalte, m-am străduit să mă înalț cât puteam pentru a ajunge la ele, am coborât în mine pentru a le înțelege și le-am oferit tot ce se ascundea acolo mai bun și mai profund”¹.

E o eroare să crezi că cei debordând de entuziasm la un concert au înțeles cu adevărat muzica ovaționată. „Ei cred că fac o mare ispravă urlând de-și sparg glasul «bravo, bravo», după executarea unei opere pe care o iubesc. Dar aceste manifestații nu-i forțează să clarifice natura iubirii lor, n-o cunosc.”² În loc să se cufunde în sine, deschizând în același timp muzicii toți porii sensibilității sale, melomanul zgomotos se atașează doar de partea exterioară a muzicii, cea care nu-l obligă la efortul de a descinde în adâncurile eului. O asemenea ascultare nu lasă însă urme. Numai percepută în condițiile unei puternice interiorizări poate muzica produce în noi catharsisul care ne primenește ființa spirituală. Declanșându-l, ea se integrează existenței noastre, devine o parte inalienabilă a ei, așa cum devenise muzica lui Vinteuil pentru narator: „Aidoma unei teme din *Tristan*, bunăoară, care ne reprezintă de asemenea o anumită achiziție sentimentală, fraza lui Vinteuil se identificase cu condiția noastră muritoare, căpătase ceva emoționant de uman. Destinul său se legase de viitorul, de realitatea sufletului nostru, devenind una din podoabele cele mai deosebite, mai rafinate. S-ar putea ca neantul să fie cel adevărat, iar tot visul nostru să se dovedească ireal, dar atunci simțim că și aceste fraze muzicale, aceste noțiuni care există prin raport cu el, vor trebui să devină neant. Vom pieri, dar avem ca ostatic aceste divine captive care ne vor urma soarta. Și împreună cu ele moartea pare mai puțin amară, mai puțin neglorioasă, poate chiar mai puțin probabilă”³.

¹ *A l'Ombre des jeunes filles en fleur*, II, pp. 122—123.

² *Le Temps retrouvé*, II, p. 39.

³ *Du côté de chez Swann*, II, pp. 171—172.

Imperiul de dincolo de muzică. Abia după ce am străbătut acest greu urcuș al stăruințelor nedescurajate, al învingerii rezistențelor, al îndoielilor și întrebărilor, al dezlegării тайnelor, al cunoașterii de sine, muzica începe să-și arate piscul inundat în strălucirea eternei lumini a spiritului. Sentimentul cel mai copleșitor pe care-l încercăm atunci este desigur sentimentul infinitului, generat de constatarea că ceea ce poate evoca muzicianul prin cele șapte sunete ale gamei este cu neputință de cuprins și circumscris. „Cîmpul deschis muzicianului, spune Proust, nu este un meschin clavir de șapte note, ci un clavecin incomensurabil, aproape în întregime necunoscut, unde numai pe ici-colo, separate de dense tenebre neexplorate, unele din milioanele de clape de tandrețe, pasiune, curaj, seninătate care îl compun, fiecare tot așa de diferite de celelalte ca un univers de alt univers, au fost descoperite de cîțiva mari artiști.“¹ Ducîndu-te pe aripile ei, muzica te transportă spre înălțimi cosmice. Un voiaj terestru, oricît de spectaculos ar fi el, nu se poate compara cu această sublimă călătorie care îți permite „să vezi universul cu ochii altuia, să vezi cele o sută de universuri pe care fiecare din ei le vede... și asta o putem face grație unui Elstir, unui Vinteuil ; cu cei de o seamă cu ei zburăm, într-adevăr, din stea în stea“². Pentru Swann ideile muzicale vor avea de aceea nimbul unei proveniențe și semnificații transcendente : „lua motivele muzicale drept veritabile idei ale unei alte lumi, ale unei alte ordini, idei voalate de tenebre, dar nu mai puțin perfect distincte una de alta, inegale între ele ca valoare și semnificație“³. Naratonul e împins să meargă și mai departe în explorarea acestei naturi transcendente a muzicii, în clipele cînd ascultă septetul lui Vinteuil. Pauzele dintre mișcări îl fac să se simtă „ca un înger care, alungat din încîntările Paradisului, cade în cea mai insignifiantă realitate... Odată muzica întreruptă, ființele din jur îmi păreau prea fade.“⁴ Muzica îi apare naratorului ca simbol al supremei purități și esențialități, ca lume miraculoasă în care omul — alterat și sfîșiat — își regăsește noblețea, armonia, integritatea : „Mă întrebam dacă

¹ *Du côté de chez Swann*, p. 171.

² *La Prisonnière*, II, p. 69.

³ *Du côté de chez Swann*, p. 170, II.

⁴ *La Prisonnière*, II, p. 70.

nu cumva muzica este exemplul unic a ceea ce ar fi putut fi comunicarea dintre suflete, dacă n-ar fi existat invenția limbajului, formarea cuvintelor, analiza ideilor“¹. Iată unde se află sursa convingerii lui Proust că lumina aruncată de inteligență asupra lucrurilor este „deformantă și străină“, că elucidarea săvârșită de ea este „o îndeletnicire nefastă“.

Timpul regăsit. Când, prin ascultarea septetului lui Vinteuil, i se revelează sensul transcendent al muzicii, naratorul încearcă o bucurie pe care niciodată în viață n-o trăise : „Era o bucurie inefabilă ce părea să vină din Paradis. Știam că n-am să uit niciodată această nuanță nouă a bucuriei, acest apel spre o bucurie supratereastră. S-ar fi putut însă ea vreodată realiza pentru mine ? Această chestiune îmi părea cu atât mai importantă cu cât această frază era tot ce ar fi putut mai bine caracteriza — marcînd pentru mine ruperea de tot restul vieții, de lumea vizibilă — acele impresii pe care, la intervale îndepărtate, le regăseam în viața mea ca puncte de reper pentru construirea unei vieți adevărate.“² Ar vrea să imobilizeze, să eternizeze această divină clipă. O va face apelînd la resursele scriitoricești din el, care-i vor crea puțința să trăiască pînă la sfîrșitul vieții în lumea ideilor neîntinate și ficțiunii care plămăiește o realitate mai reală decît cea cotidiană, în acest Paradis spiritual a cărui existență îi fusese revelată de septetul lui Vinteuil. Va purcede la înfăptuirea unei opere literare grandioase, comparabile cu o catedrală sau o simfonie, care va supraviețui dispariției lui fizice. Imaginea monumentului viitor, rezistent la timp și furtuni, îl însuflețește. Victor Hugo — își amintește Proust — spusese : „Trebuie ca iarba să crească și copiii să moară“. „Eu spun că legea crudă a artei cere ca ființele să moară și noi înșine să murim epuizînd toate suferințele, pentru ca să crească nu iarba uitării, ci cea a vieții eterne, iarba deasă a operelor fecunde, pe care generațiile vor veni să servească în veselie, fără a se sinchisi de cei ce dorm sub ea, «dejunînd pe iarbă».“³

Va putea însă găsi energia necesară în firavul său trup, amenințat în fiecare clipă de fatalitate ? Și gîndul se îndreaptă

¹ *La Prisonnière*, II, p. 70.

² *Idem*, p. 73.

³ *Le Temps retrouvé*, II, p. 218.

— ca o mână întinsă după ajutor — „într-un elan de compătimire și tandrețe, spre acest Vinteuil, spre acest frate necunoscut și sublim care, la rîndul lui, avusese desigur atîta de suferit. Ce a putut să fie viața lui? Din străfundul căror dureri își extrăsese această forță de zeu, această nesfîrșită putere de a crea?”¹ De dincolo de Styx, Vinteuil și, din imediata apropiere, muzica lăsată de el îi înviorează trupul oboisit și spiritul temător. Se va apuca așadar de lucru, iar obiectul operei sale va fi propria sa existență de pînă atunci, căreia, prin reconstituirea literară, îi va da o nouă viață, de astă dată nepieritoare. Anii ce păreau intrați într-o definitivă și impenetrabilă negură vor renaște și vor străluci din nou. Descoperind virtuțile reconfortante ale muzicii, Proust se vede înzestrat cu puterile care-i vor permite să pornească în căutarea timpului pierdut și să-l regăsească.

¹ *Du côté de chez Swann*, II, p. 169.

Evocînd momentul aprinselor dispute wagneriene de la jumătatea veacului trecut, Thomas Mann relevă ambiția lui Baudelaire de a face din cuvînt un instrument analog cu limbajul wagnerian, „ceea ce — spune el — avu consecințe considerabile pentru lirismul francez“.

Căldura și admirația cu care Thomas Mann face să re trăiască pasiunea wagneriană a lui Baudelaire nu este întîmplătoare. Romancierul german descoperea în poetul francez un precursor ; simțea și el fremătîndu-i în piept aceeași pasiune, pe care, însă, ca profund cunoscător al muzicii (cum nu era Baudelaire), o va explora pînă în cele mai intime ascunzișuri ale sale. Dacă putem vorbi despre un sens wagnerian în lirismul lui Baudelaire, la Thomas Mann înrîurirea wagneriană apare ca una dintre cele cîteva mari coordonate ale creației.

Atracția spre muzică lui Wagner poate fi găsită încă în operele de tinerețe ale lui Thomas Mann : micul domn Friedemann, eroul nuvelei cu același nume, rămas de mic infirm, își jură să stăvilească orice pornire erotică, știind că ea nu-i poate aduce decît suferințe. Reușește o bună bucată de vreme să se țină departe de focul mistuitor al iubirii neîmpărtaşite, pînă cînd acesta la un moment dat îl cuprinde în fatala ei vîlvătaie. Momentul decisiv fusese seara în care Johannes Friedemann stătuse în aceeași lojă alături de Gerda Rinnlingen la spectacolul cu *Lohengrin*. Muzica lui Wagner declanșase elanurile ce fuseseră atîta vreme înăbușite. Doar schițat în nuvela amintită, acest motiv este curînd reluat și adîncit de către Thomas Mann în nuvela *Tristan*. Într-un sanatoriu este adusă într-o bună zi o tînră pacientă, Gabriele Klöterjahn, soția unui comerciant plin de sine și vulgar. Lăsată singură în sanatoriu, se împrietenește cu un tînr scriitor, Detlev Spinell, în care puritatea și noblețea sufletului ei găsesc un ecou vibrant. Comuniunea pe care ei o realizează este o clipă de sublimă elevație într-o existență banală și mediocră. Ea

se întrerupe brusc prin ofensiva fulgerătoare a tuberculozei de care Gabriele suferea și pe care reîntoarcerea grosolanului domn Klöterjahn o îndreaptă spre un sfârșit fatal. Dragostea celor doi pensionari ai sanatoriului nu se declară niciodată și totuși ea ni se transmite cu putere. Este miracolul realizat de muzica wagneriană, pe al cărei fond cele două suflete se întâlnesc și se contopesc. Seara când Gabriele îi cântă lui Spinell la pian fragmentele din *Tristan și Isolda* reprezintă culminația sentimentului care, neexteriorizându-se, ne apare cu atât mai incandescent. „Ea cânta preludiul cu o mișcare lentă, exagerată și chinuitoare, cu pauze prelungite neliniștitor între diferitele motive. În motivul dorului o voce singuratică și rătăcitoare în noapte lăasă să i se audă întrebarea plină de teamă. Apoi urmă o tăcere și o așteptare. Și, iată, deodată se auzi răspunsul. Același sunet sfios și singuratic, de data aceasta însă mai limpede, mai gingaș. O nouă tăcere. Apoi, cu același sforzato potolit și minunat, care e ca un fel de reîmbărbătare și de reînflăcărare divină a patimii, se auzi însăilându-se motivul dragostei, ridicându-se tot mai sus, înălțându-se în extaz, într-o dulce înlănțuire, căzînd și iar topindu-se, în timp ce violoncelele, cu sunetul lor grav, plin de grea și dureroasă voluptate, își spun cuvîntul, continuînd melodia.” Și descrierea lui Mann continuă pe pagini întregi, în care perspicacitatea muzicală, transfigurarea poetică și profunzimea psihologică se topesc într-un tot dominat de o singură idee: aceea a iubirii care îi unea pe Spinell și Gabriele, așa cum odinioară îi unise pe Tristan și Isolda. Muzica lui Wagner era martoră, părtașă, declanșatoare a acestui sentiment. Analizînd muzica lui Wagner, scriitorul ne dezvăluie imensa și nemărturisita dragoste a personajelor nuvelei sale.

Pe măsură ce Mann cîștigă în maturitate, acest motiv al muzicii wagneriene, ca eliberatoare a sentimentelor încătușate, se îmbogățește cu noi semnificații. Și în *Sîngele Wälsungilor*, muzica lui Wagner — respectiv spectacolul cu *Walkiria* — este cadrul în care sentimentul se definește, capătă formă. Ca și în *Tristan*, nu este un cadru neutral, ci unul care reflectă și totodată invadează sensibilitatea eroilor. Iubirea din *Sîngele Wälsungilor* este însă de un fel deosebit, este iubirea incestuoasă dintre doi frați gemeni, Thomas Mann nu alesese arbitrar spectacolul cu *Walkiria*, căci nuvela sa relua tocmai tema acestei opere: dragostea dintre Siegmund și Sieglinde, fiii lui Wotan,

care se reîntîlnesc după o îndelungată și dureroasă separare. Personajele nuvelei lui Thomas Mann vor purta aceleași nume, scriitorul urmărind minuțios analogia cu opera wagneriană. El conferă acțiunii și personajelor sale un sens foarte apropiat celui pe care îl avea mitologica plăsmuire a Tetralogiei. Mitul la care recusesse Wagner era, după cum se știe, întruparea simbolică a inevitabilei pieiri a burgheziei și puterii inumane a capitalului. Lumea Zeilor condusă de Wotan, din care se trăgeau Siegmund și Sieglinde, se apropie de amurgul ei. Din legătura incestuoasă a celor doi fii ai lui Wotan se va naște Siegfried, omul puternic și pur, prin al cărui eroism tirania aurului va fi nimicită, în locul ei instaurându-se umanitatea adevărată. Iubirea incestuoasă a celor două personaje din nuvela lui Thomas Mann, desfășurată sub semnul unui mare rafinament artistic și totodată al neputinței de a crea, e simbolică. Se prăbușește o lume, lumea în care firescul relațiilor umane a fost încălcat, lumea intelectualului izolat, a culturii devitalizate, a sterilității spirituale.

Evoluția gândirii lui Mann aduce, așadar, cu sine aprofundarea social-filosofică a motivului wagnerian. Vom găsi o culminație a acestui proces în celebrul roman *Doctor Faustus*. În pactul său cu diavolul, Adrian Leverkühn se obligă să renunțe la dragoste în schimbul unei neobișnuite forțe de creație. Nu mi se pare hazardat a desluși aici ecoul primei verigi din tetralogia wagneriană — *Aurul Rinului*: nu va putea intra în posesia miraculosului tezaur din străfundurile fluviului decât cel care acceptă să renunțe pentru totdeauna la dragoste. Nu este exclus ca renunțarea lui Alberich să-i fi sugerat lui Thomas Mann crunta decizie pe care o ia Adrian Leverkühn. Ținta renunțării este, desigur, alta la Thomas Mann, Leverkühn urmărind puterea spirituală, în timp ce Alberich nu era mînat decât de o josnică poftă de îmbogățire. Consecința renunțării este însă aceeași în ambele cazuri: dezumanizarea. Dacă Alberich simbolizează burghezia în ce are ea mai vulgar și brutal, Leverkühn ne face să ne gândim la vîrfurile cele mai spiritualizate ale acestei clase în plină dezagregare.

Supremul omagiu adus de Thomas Mann muzicii wagneriene este însă cartea sa *Suferințele și măreția lui Richard Wagner*.

Comentarea muzicii de către un scriitor nu este un lucru rar. Sînt însă foarte rare comentariile scriitoricești substanțiale, acelea care dezvăluie esența fenomenului muzical și nu se bazează numai pe reveria al cărei zbor te plimbă prin încântătoare, dar foarte subiective imperii poetice. Necunoscînd muzica în mod profesionist, scriitorii înlocuiesc de cele mai multe ori incapacitatea orientării sigure în labirintica gîndire muzicală prin asociații și metafore mai mult sau mai puțin adecvate conținutului obiectiv al muzicii. Există multă ingeniozitate, dar și mult arbitrar în reflecțiile lui Heine sau Stendhal, Balzac sau Tolstoi și din toate se degajă un evident diletantism, căci diletantismul, oricît de măiestrit s-ar deghiza, își trădează întotdeauna prezența. Ceea ce nu înseamnă că un comentariu diletant, dar inspirat, nu poate fi mai interesant și mai stimulator decît considerațiile savante, dar plate, ale muzicologului de profesie. Cînd scriitorul este însă dublat de un perspicace cunoscător al muzicii — ceea ce se întîmplă în rarissime cazuri — el se ridică în înțelegerea și interpretarea operelor muzicale pe culmi inaccesibile specialiștilor cu mentalitate de breaslă. Așa stău lucrurile cu monumentală analiză făcută de Romain Rolland creației lui Beethoven; și cu deosebire ultimelor lui cvartete. Pe aceeași culme stă eseul lui Thomas Mann despre Richard Wagner, mult mai modest ca dimensiuni, dar cel puțin tot atît de greu în semnificații.

Radiografia la care Thomas Mann supune personalitatea lui Wagner se face prin prisma razelor emanate de marile personalități ale veacului trecut. Masivitatea concepției, tehnica leit-motivului homeric, dar mai ales „naturalismul înălțat la puterea simbolului și devenind mit“, permit o apropiere între Wagner și Zola, între Tetralogie și *Rougon-Macquart*. Respingerea artei ca divertisment și înțelegerea ei ca mijloc de a purifica o societate coruptă, îl înrudește pe Wagner cu Tolstoi. Ca și opera lui Ibsen, muzica lui Wagner degaja în primele ei perioade o forță revoluționară, pentru ca, pe măsura înaintării în vîrstă a autorilor, „să piardă în culoare și să se îndrepte spre mit și ceremonial“; *Parsifal* și *Cînd morții se vor deștepta*, aceste cîntece de lebedă ale celor doi „magi ai Nordului“, sînt amîndouă „celebrări ale unui solemn rămas-bun, ultime cuvinte înaintea tăcerii eterne, cu ceva ceresc în măreția sclerotică a oboselii lor“. Investigațiile wagneriene în adîncimile tenebroase ale subconștientului sînt asemănate de

Mann cu cercetările psihologice ale lui Freud, iar „stările sufletești stranii și infernale“, care se întâlnesc în *Parsifal*, îl duc cu gândul la lumea eroilor lui Dostoievski. Analiza se ramifică în continuare prin deslușirea filonului schopenhauerian, a influențelor nietzscheene, a reminiscențelor din poetica lui Novalis. Radiografia obținută grație unor asemenea paralelisme este de o covârșitoare complexitate. Imaginea ce rezultă este aceea a unui Wagner care sintetizează toate problemele timpului său, multiplele și antagonicele tendințe ale veacului al XIX-lea. În concepția lui Mann, Wagner apare ca imaginea unificatoare a spiritualității unei întregi epoci, pe care poate nimeni n-a întruchipat-o atât de cuprinzător.

Situându-se pe o poziție superioară muzicologilor care se îndeletniceau cu disecția acordurilor și melodiilor wagneriene, Thomas Mann a înțeles că năzuința supremă și cea mai intimă a compozitorului era de a depăși muzica, de a spune ceva și a crea o atmosferă de ordinul unor sublime viziuni poetico-filosofice. A înțelege adecvat muzica wagneriană înseamnă a-ți da seama că ea nu este muzică în sensul obișnuit, adică pur muzical al cuvântului, că ea transcende tot timpul domeniul limitat al sonorului. „Un celebru șef de orchestră care tocmai dirijase *Tristan* — își amintește scriitorul — îmi spunea pe drumul de înapoiere: „Aceasta nu mai este muzică“. O spunea în sensul pe care îl dădea acestor cuvinte emoția noastră comună, dar consimțământul admirativ pe care îl subînțelegem astăzi, fusese precedat la început de un refuz iritat. O muzică cum este aceea a *Călătoriei lui Siegfried pe Rin* sau tînguirea la moartea eroului (piese care produc urechii și spiritului nostru o inefabilă plăcere), toate acestea reprezentau ceva nemaiauzit, în înțelesul scandalos al cuvântului. Această ghirlandă de motive simbolice care se repetă, asemănătoare unor pietricele rostogolite de torentul unei muzici elementare, nu putea fi luată drept muzică în sensul lui Mozart și Beethoven. Însemna să ceri prea mult de la preludiul la *Aurul Rinului*, atribuind numele de muzică acordului de mi bemol care îl constituie. Nu mai era într-adevăr muzică, era o idee acustică, ideea începutului tuturor lucrurilor.“ Năzuința lui Wagner spre o artă sintetică, a cărei apariție să facă inutilă existența autonomă a feluritelor arte, i se pare însă lui Thomas Mann „o barbarie infantilă“. Pe cît îi adoră muzica, pe atât este Mann de indiferent, ba chiar ironic, în legătură

cu teoriile lui Wagner. Reușita artistică a operei sale dovedește nu temeinicia teoriilor compozitorului, ci măiestria sa, intensitatea forței sale de expresie.

Carte a unei pasionate iubiri, *Suferințele și măreția lui Richard Wagner* este departe de a fi o carte apologetică. Thomas Mann nu îl idealizează pe Wagner, ci îi scoate la iveală contradicțiile, dând astfel poate cea mai profundă explicație atracției fascinante exercitată de această muzică. Ea place nu prin ceea ce unii ar numi „laturi pozitive“, ci prin forța cu care ea evocă viața în bogăția multicoloră a manifestărilor ei adeseori contradictorii.

Tipică pentru această viziune dialectică a lui Thomas Mann e următoarea caracterizare: „Wagner are un fel sănătos de a fi bolnav și un fel morbid de a fi eroic“. Identifică în opera lui Wagner o seamă de tendințe decadente constând din predilecția autorului pentru patologic, pentru extazul mistic, pentru erotismul exacerb. „Eroinele lui Wagner — spune el — au toate mai mult sau mai puțin ceva care seamănă cu o formă nobilă a isteriei, ceva de ordinul somnambulismului, ceva extatic și vizionar, care conferă eroismului lor romantic o tentă de modernitate.“ În *Kundry* (din *Parsifal*), „acest trandafir al Infernului“, Mann vede „o adevărată piesă de patologie mistică“. Pentru ca printre toate aceste „flori ale răului“ să treacă vijelios, dar impregnându-se de miresmele lor, un curent de eroic optimism, personificat în figura lui Siegfried. Extinzându-și analiza și asupra lui Wagner-omul, Thomas Mann stabilește sursa acestei contradicții dintre morbiditate și vitalitate într-o particularitate bio-psihologică a compozitorului: chinuit pînă la ipohondrie de obsesia epuizării nervoase și de gîndul morții, Wagner s-a dovedit în același timp capabil de o titanică forță de muncă. Dădea în fiecare clipă impresia că este gata să se prăbușească sub apăsarea istovirii fizice și gîndurilor sumbre, pentru ca dintr-o dată energii neobișnuite să țîșnească, alimentînd acțiuni și înfăptuiri gigantice.

O altă contradicție minuțios analizată de către Mann este aceea dintre extremul rafinament și irezistibilul caracter popular al muzicii lui Wagner. Compozitorul știe să fie sublim și naiv în același timp. Aidoma personajului său *Kundry*, sfîșiată între o viață păcătoasă și una ascetică, spune Thomas Mann,

operele lui Wagner „duc o dublă existență, ele fiind simultan spectacole pentru matineuri populare și obiecte ale iubirii sufletelor pline de experiență, de suferință și de excesiv rafinament“. Și această contradicție își are originea în structura omului din Wagner ; acest pasionat al luxului, care nu putea compune decât amenajându-și un cadru somptuos, ura convenționalismul, fățarnicia și inumanitatea societății burgheze, vișind, bineînțeles la modul utopic, o orînduire a dreptății și fraternității.

Tendențele maladive și esoterice pe care le descoperă Thomas Mann în opera lui Wagner sînt înțelese de acesta ca semn al unui fenomen mai general : simptomele crizei spirituale, care avea să pună curînd stăpînire pe intelectualul și, în mod deosebit, pe artistul din societatea burgheză. În slăbiciunile psihologiei wagneriene recunoaștem premisele celui teribil zbucium, care va aduce conștiința lui Adrian Leverkühn pe pîscul deznădejdiei. Cînd citești analizele făcute de Thomas Mann operelor muzicale ale lui Adrian Leverkühn, în care demonicul și puritatea, senzualitatea și elevația, forța și slăbiciunea, pasiunea și cerebralitatea își dau tot timpul mîna, nu poți să nu-ți amintești paginile consacrate fascinantelor contradicții din muzica wagneriană. *Suferințele și mărirea lui Richard Wagner* sînt, desigur, pregătirea și anticamera *Doctorului Faustus*. Pentru a putea descrie acel sfîșietor „Cîntec de durere al doctorului Faustus“, Thomas Mann a trebuit să facă experiența cunoașterii, trăirii și explicării lui *Tristan și Parsifal*.

Nu poți înțelege pe deplin semnificația comentariului lui Thomas Mann dacă nu ai parcurs acel necruțător pamflet antiwagnerian care este cartea lui Friedrich Nietzsche : *Cazul Wagner*. Nietzsche începuse prin a fi un fervent adorator al operei wagneriene, în cinstea căreia cartea sa de tinerețe, *Nașterea tragediei din spiritul muzicii*, oficia un adevărat cult. Dealtfel, numai dintr-o iubire frenetică se putea naște o ură atît de pătimașă, și Thomas Mann era pe deplin îndreptățit să spună că „nemuritoarea critică făcută de Nietzsche lui Wagner mi-a părut întotdeauna un panegiric, cu simplă schimbare de semn, o nouă formă de glorificare. Era o ură plină de dragoste“.

Mai ales împotriva lui *Tristan și Isolda* se răzvrătește puritanismul fanatic al lui Nietzsche. Ingrozit de amploarea pe care o căpătase erotismul în această operă, în care vedea o transpunere nerușinată a ideii de libido, Nietzsche se întreabă : „Cine va cuteza să pronunțe cuvîntul potrivit, necesar pentru a caracteriza arzătoarele porniri ale muzicii din *Tristan* ?” În ceea ce-l privește, Nietzsche declară că nu se apropie de partitura acestei opere decît după ce și-a pus mănușile.

Prudența profilactică preconizată de Nietzsche i se pare lui Mann de-a dreptul hilară, dacă nu chiar tartuffiană. Pe marginea întrebării pline de îngrijorare, pe care Nietzsche și-o pune în legătură cu *Tristan* — „cine va cuteza să pronunțe cuvîntul potrivit...” —, Thomas Mann se întreabă la rîndul său : „Ce este aici de cutezat ? Senzualitate, senzualitate enormă, spiritualizată, dusă pînă la misticism, zăgărită cu un extrem naturalism, senzualitate pe care nici o realizare n-o va potoli — iată cuvîntul potrivit, și te întrebi de unde vine dintr-o dată la Nietzsche, «spiritul cel mai liber», această burzuluială împotriva sexualității la care face aluzie în denunțul său psihologic. Nu abandonează el, astfel, rolul său de apărător al vieții contra moralei ? Nu-și scoate aici urechile arhimoralistul, fiul de pastor ? Și marea are efecte narcotice și în același timp stimulatoare ca acelea pe care le produce Wagner, și totuși nimeni nu se dedă vreunor speculații psihologice în legătură cu ea. Ceea ce-i place mării naturi, trebuie să-și aibă locul său și în marea artă ; cînd Baudelaire, integral și pozitiv ferit de moralism, evocă, cu un naiv entuziasm de artist, extazul alcătuit din desfătare și cunoaștere în care l-a cufundat *Preludiul la Lohengrin*, cînd exaltă beția opiului și extraordinara voluptate a marilor altitudini, el dovedește desigur infinit mai mult curaj în fața vieții și libertate spirituală decît Nietzsche cu «prudența» sa bănuitoare.”

Thomas Mann îl înțelege și-l zăgăvește pe Richard Wagner într-un spirit care a depășit entuziasmul sentimental al lui Baudelaire, dar mai ales a știut să se țină departe de moralizatorul criticism nietzscheian. Jerba exclamațiilor admirative generos risipite de poetul francez se condensează la Mann într-o analiză lucidă, care, dezvăluind aspecte contradictorii, nu anihilează sau atenuază entuziasmul, ci doar îi dă mai

multă substanță, îl curăță de impuritățile apologetice. Spiritul critic pe care-l arborează Nietzsche este adus de Mann pe adevăratul, normalul său făgaș, acela al obiectivității ce nu se lasă nici o clipă întunecată de dogme și fanatisme, al receptivității binevoitoare față de tot ce s-a născut dintr-un dureros și sincer efort spiritual. Înțelegându-l pe Wagner așa cum este, neidealizându-l și neponegrindu-l, Thomas Mann izbuște să fie în critica sa mult mai profund decât mîniosul Nietzsche, iar dragostea sa și-o dovedește cel puțin tot atît de mare ca aceea a entuziastului Baudelaire.

Obiectivitatea lui Thomas Mann nu avea însă în ea nimic olimpic. Cu toată aparența sa de cercetare imparțială, eseul despre Richard Wagner era pentru scriitor o armă de care se servea în afirmarea umanismului său militant. Lucrarea a fost concepută în primele luni ale anului 1933, la scurtă vreme după instaurarea regimului hitlerist și în ajunul plecării definitive a scriitorului din patrie. Eseul despre Wagner era o ripostă dată încercării guvernanților de a face din muzica wagneriană scutul agresivului naționalism propovăduit și practicat de naziști. Era o tendință mai veche, identificabilă încă în vremurile lui Bismarck, și care se amplificase pe măsură ce forțele imperialiste ale Germaniei cîștigau în aroganță. „Opera wagneriană fusese instalată în rolul său național oficial și a rămas pînă acum legată de acest Reich negru-alb-roșu, deși, în profunzimile ființei sale, ba chiar și în felul său de a fi germană, ea nu are mai nimic comun cu forțele autoritare și militariste.” Viziunii îngust-naționaliste asupra lui Wagner, Thomas Mann îi opune imaginea unui Wagner care a năzuit spre semnificații universale, a iubit oamenii și a visat să-i vadă înfrățiți sub semnul sacru al artei, a prevestit și a cîntat eroismul revoluționar al celor ce vor nimici puterea exploataților. Moștenitori legali ai spiritului wagnerian au dreptul să se considere nu cei care încearcă să readucă omenirea la sclavie, ci cei ce luptă pentru totala ei eliberare. Căci, spune scriitorul, pe Wagner „nici o tentativă de întoarcere înapoi nu poate să și-l revendice, dar orice voință încordată spre viitor poate fi sigură că Wagner este cu ea”.

„Tipul omului de litere muzician e
atît de rar în țările latine...”

ROMAIN ROLLAND (*Goethe și Beethoven*)

M-am așezat de cîteva ori, în ultimii ani, să redactez un articol despre insensibilitatea pe care majoritatea covârșitoare a scriitorilor o arată față de fenomenul muzical, unii dintre ei nesfiindu-se să-și afișeze ignoranța în materie (cine știe, poate să se și mîndrească cu ea!). Confirmîndu-mi unele supoziții, reflecția lui Romain Rolland îmi dădea un imbold în plus să scriu — și nu cu duhul blîndeții — pe această temă. Dacă n-am făcut-o, dacă ori de cîte ori mă pregăteam să scot floreta renunțam să duc pînă la capăt gestul, este pentru că în literatura română a existat un G. Călinescu.

Imensa, profunda pasiune a neuitatului maestru pentru muzică a spălat onoarea atîtor confrăți întru litere, care au uitat sau poate n-au aflat niciodată de mobila tradiție a scriitorului disponibil chemărilor acestei celei mai spiritualizate dintre arte: n-a fost muzica pentru un Shakespeare, un Goethe, un Rolland, un Tolstoi, un Cehov, un Proust, un Mann — inspiratoare, personaj, mijloc de investigație psihologică? Luînd loc, dealtfel cu deplina conștiință a geniului său, în această strălucită galerie, Călinescu a deschis muzicii toți porii sensibilității și gîndirii sale. Poți să nu fii de acord cu toate preferințele maestrului (îl agreea, bunăoară, pe Raff!), mai ales cu cele antimoderne („o inimă bătînd à la Schönberg“ i se părea o anomalie), dar neobișnuita capacitate de a înțelege muzica dinlăuntrul ei și a-i caracteriza cu magistrală pregnanță sensul — împinge în umbră și lipsește de orice importanță eventualele divergențe. Tot așa cum furia antiwagneriană a lui Tolstoi nu-i poate diminua cititorului obiec-

tiv admirația pentru perspicacitatea vizionară cu care autorul *Sonatei Kreutzer* pătrundea în tainele acestei arte și deslușea misterioasele ei ecouri în sufletele oamenilor.

O seamă de scriitori europeni au făcut, pe marginea muzicii, comentarii mai numeroase decât cele care alcătuiesc cantitativ modesta moștenire de eseistică muzicală rămasă în urma lui G. Călinescu. La extrem de puțini, însă, definirea muzicii a depășit divagația metaforică ce broda în jurul fenomenului muzical : în loc să țîșnească din identificarea intimă cu muzica, aceste comentarii rezultau din plăsmuiri mai mult sau mai puțin arbitrare ale unei fantezii ce aveau cu muzica doar vagi puncte tangențiale. Am recitit de curînd evocările muzicale ale lui Heine și Balzac, și mi-am reconfirmat dezamăgitoare impresie că, în spatele splendorilor metaforice, este foarte puțină substanță muzicală, și unul și celălalt dovedindu-se a asculta mai atent șoaptele proprii lor muze, decât pe cele ale muzicii. Senzație pe care comentariile călinesciene, emanație și prelungire a muzicii însăși, nu ți-o lasă niciodată. Cînd ni se spune că : „Chopin declamă ca un poet frenetic, care vrea să rănească sufletele pentru Polonia, șoptind sau strigînd“, că „arpeggiînd pe instrumentul său, descoperind toate ingenuitățile cromatice și surprizele melodice și armonice, Chopin se codifică pe sine evitînd cu consecvență orice spasm dezordonat, rămînînd în sensul larg al cuvîntului foarte muzical și obiectiv“, comentatorul dezvăluie, prin aceste radiografii estetice, inima însăși a muzicii chopiniene ; caracterizarea sa nu e cu nimic mai prejos, în ceea ce privește bogăția de semnificații a formulării lapidare, decât vestita definiție a lui Schumann : „tunuri ascunse în flori“. Pentru a fi ajuns la o atît de chintesențială înțelegere a muzicii lui Chopin, trebuie să o fi trecut de nenumărate ori prin tine, să fi știut a-i sesiza organizarea lăuntrică, a o auzi ca un muzician. Așa recepta Călinescu muzica. De la literatură lua numai ceea ce putea arunca o lumină asupra sensului muzical ; asculta opera compozitorului cu valențele muzicale ale sensibilității sale ; își constrîngea scînteietoarea imaginație poetică să se supună imperativelor muzicii. De cea mai inspirată calitate literară, comentariile călinesciene nu sînt niciodată literaturizante. Cauza acestei uluitoare puteri de a simți specificul muzical în puri-

tatea și concretețea lui — neobișnuită chiar și la profesioniști — trebuie căutată în faptul că scriitorul nu se mulțumea să asculte muzică ori să facă din ea un decor al muncii cotidiene : a compune, a cînta din vioară era pentru el una din cele mai dragi îndeletniciri. Muzica vibra în el tot timpul.

Ascultarea și practicarea muzicii n-au fost însă pentru Călinescu o „violon d'Ingres“. Vedeă în această îndeletnicire o pîrghie morală a existenței : „Intelectualul are în vremea războiului momentele sale de criză acută, de mizantropie. Războiul zdruncină nervii, îndepărtează încrederea în valorile eterne. Noi îi recomandăm acestui intelectual muzica, și nu atît ascultarea muzicii, cît executarea ei. Cine execută muzică, își impune singur o disciplină.“ (*Sfaturi pentru vremuri de război*, septembrie 1939.) Prin sfaturile pe care le dădea intelectualului pîndit de criza morală, întrevezi experiența lui Călinescu însuși în descoperirea puterilor reconfortante ale muzicii. Cine simte „invaziunea marii tristeți“, să fie demn și „să nu jeliască cu Grieg“, să cînte mai degrabă preludiul în do minor de Vivaldi, cu acea „jale abstractă, impasibilă, bună de opus acestor vremuri“. *La Folgia* de Corelli ne înalță deasupra descurajantelor meschinării cotidiene : „este aici mișcare, agitația care întărește spiritul, dar fără senzualitatea muzicii moderne“. „Veselia delicată“ a lui Mozart, „solemnitățile calmante“ ale lui Bach fac și ele parte din valorile muzicale recomandate de scriitor ca terapie morală. Evidenta predicție a lui Călinescu pentru preclasicism și clasicism este doar în aparență o evadare din epocă, deoarece în fond ea concordă cu puternica orientare a sensibilității muzicale moderne spre acele epoci, temporar umbrite de triumfurile zgomotoase ale romantismului și renăscute în deceniile din urmă la o nouă și mai strălucitoare viață. Nu spunea Webern că, de fapt, primul compozitor serial a fost J. S. Bach ? Același sens modern îl are acordul gîndirii călinesciene cu lipsa de entuziasm a vremurilor noastre (mă refer, bineînțeles, la spiritele înaintate și lucide) pentru exaltările romantice : „În genere e mai bine să fugiți de orice sentimente, de orice fatalitate... Sentimentalismul dezacordează sufletul.“

Se apropia de muzică probabil și din nevoia de a depăși unilateralitatea, atît de caracteristică și atît de funestă pentru

unele conștiințe contemporane. Spirit universalist, amintind de marii umaniști ai Renașterii și Iluminismului, G. Călinescu a tins spre o cuprindere integrală a Artei, arătându-se capabil a sesiza cu egală subtilitate atât trăsăturile specifice, cât și legăturile interioare ale diferitelor ei manifestări. Sensul muzicii el îl definește uneori făcînd apel la alte arte : „Chopin n-are sufletul feminin, erotica lui virilă este vădit înrudită cu aceea a lui Petrarca“. În acest veac de înverșunate specializări, universul spiritual al lui Călinescu ne impune prin neobișnuita integritate și bogăție. Nu cred să greșesc afirmînd că pasiunea pentru muzică, această artă a maximei spiritualizări, a alimentat în mod deosebit superbul elan al gândirii lui Călinescu : altitudinea filosofică a reflecțiilor sale, permanenta năzuință spre universalitate și esențe. Nu este întîmplătoare insistența cu care el relevă capacitatea muzicii de a ne face să simțim că „viața e un act solemn, ceva depășind existența empirică și singulară a fiecăruia dintre noi“, că (*à propos* de Oistrach) „instrumentul spune despre eternul uman, nu strigă nimic anecdotic“. De la această înălțime a înțeleș și a apreciat Călinescu fenomenul artistic în general. Gradul înalt de spiritualizare la care i-a ridicat gândirea marea sa pasiune pentru muzică, îmi amintește acea poezie intelectuală care adie din proza lui Proust sau Thomas Mann, acești frenetici amanți ai Euterpei.

Teoretician, pe multiple planuri, al „inefabilului“, Călinescu a văzut și în muzică o expresie a unor trăiri ce nu pot fi altfel rostite decît prin melodii, armonii, ritmuri. Cu toate acestea, cei ce susțin imposibilitatea explicării verbale a muzicii nu găsesc în el un aliat. În fața enigmaticului fenomen sonor, Călinescu nu dezarma, cum făcea Thomas Mann cînd se apropia de *quartetul op. 132* în la minor de Beethoven : „Este agasant, pentru ca să nu spun îmbucurător, că muzica — cel puțin această muzică — conține lucruri pentru care, oricît ai vrea, nu poți găsi în tot vocabularul un epitet caracteristic sau chiar o combinație de epitate. În toate aceste zile, mi-am bătut capul pentru a mi le imagina. Este cu neputință să găsești un echivalent pentru spiritul, ținuta, atitudinea acestei teme. Căci sînt în ea multe atitudini. Tragică, îndrăzneată ? Incăpățînată, emfatică, proiectîndu-și elanul spre înăl-

țimile sublimului? Nu e asta! «Splendidă» — n-ar fi desigur decît o capitulare... Ajungi în cele din urmă la eticheta obiectivă, indicația *allegro appassionato*, care mi se pare cea mai acceptabilă.” (*Doctor Faustus*). Și nici asemenea maestrului său Ibrăileanu, care zicea: „Limba e mult mai săracă decît sufletul: sînt mai multe nuanțele stărilor sufletești — care sînt și așa greu de clarificat — decît cuvintele unei limbi, care sînt și așa greu de găsit, și care nu pot da nuanța stării sufletești decît cu aproximație”. După cum nu se refugia ca Proust în lumea reveriilor rătăcitoare, prin care scriitorul înlocuia caracterizarea fermă a tulburătoarei sonate de Vinteuil.

Oricît ar fi crezut în inefabilul muzicii, Călinescu rămînea mai presus de toate convins că muzica „este o artă echivalentă în adîncime cu filosofia, din planul discursiv” (*Despre muzică*), și, în consecință, scruta concentrat operele pentru a le constrînge să-și dezvăluie tainele, să reveleze sensuri majore. Muzica îi „vorbea” scriitorului despre problemele existenței, pentru a căror formulare el găsea întotdeauna expresia cea mai exactă, mai sugestivă. Nici unui muzicolog *Simfonia I* de Enescu nu i s-a confesat cu atîta dăruire ca lui Călinescu, probabil pentru că nici unul nu a știut să o întrebe cu atîta înțelegere și, desigur, geniu: „Pentru ascultătorul neavizat, Enescu inventează pînă la subiectivism. Și cu toate acestea, lipsită de tematică obiectivă, simfonia se simte specifică. Compozitorul, uimit ca și poporul, de spectacolul naturii, «zice» în plin abandon, chemat mereu de sentimente noi, împiedicat a se fixa melodic într-unul, solicitat din toate părțile (și, bineînțeles, însoțit de un simfonist de o îndemînare extraordinară, dulce în clamori, vibrant în șoptiri). Aci ecourile sînt pastorale, și parcă frunzele căzute și tîrîte lent printr-o pădure încep a fi atrase într-o furtună masivă. Funerarul n-ajunge să cuprindă sufletul sănătos al creatorului. O glorie de instrumente metalice vestește dezlănțuirea unui optimism grandios. Avem de-a face cu o impetuoasă *Eroică*. Dar nu este eroica marțială, lupta dramatică și romantică împotriva răului. De la grație pînă la strigăt, totul este bucurie și încredere. Acesta este Enescu, acesta este sufletul nostru.”

După cum vedem, Călinescu, teoretician al inefabilului, nu a lăsat brațele neputincioase în fața misterului muzical, ci a

purces la elucidarea lui, consecvent convingerii că „emoția produsă de muzică răscolește în orice om predispoziția de a pune problemele și de a răspunde la ele, de a lua atitudine în fața vieții“.

Eseistica muzicală călinesciană, deși sumară ca volum, dovedește peremptoriu deplina aplicabilitate a unei filosofii, a unei estetici, a unui stil de gândire la fenomenul muzical. Din studierea moștenirii intelectuale a lui G. Călinescu, muzicologii au de tras pentru profesia lor învățăminte nu mai puțin importante decât criticii literari. Ba aș spune că ele sînt cu deosebire necesare în breasla primilor, unde banalitatea și profesionalismul mărginit se lăfăie nestingherite.

MICĂ FILOSOFIE A MUZICII

REZUMAT

„Mică filosofie a muzicii“ exprimă — sub forma unui lanț de șaizeci de meditații — crezul autorului în legătură cu natura și misiunea muzicii, situația ei în lumea modernă, arta de a o interpreta, a o asculta și a o înțelege.

Primele meditații (I—XV) creează cadrul general, atmosfera în care se va desfășura efortul autorului de a construi și expune această „mică filosofie a muzicii“. Sînt un elogiu al muzicii ca artă a esențelor spirituale, a luminii triumfătoare. Prin ea — dar numai dacă știe s-o asculte — omul găsește o posibilitate de acces spre un plan superior de existență, unde întregul lui destin să-și dezvăluie un alt sens. Are însă această virtute numai veritabila muzică, adică acea îmbinare de sunete prin care se manifestă Eul uman în ce are el mai nobil și mai pur; „antimuzica“ — fenomen mai mult sonor decît muzical, purtînd pecetea haosului sufletesc și spiritual al civilizației moderne — poate fi în cel mai bun caz un document uman, o oglindă care permite omului de azi să se confrunte cu haosul din propria lui ființă și îi intensifică dorul de a ieși din marasm. „Înțeleptul nu condamnă iestîn „antimuzica“, ci o privește ca pe o excelentă școală a călirii sufletești. Am putea spune că abia muzica modernă reeditează pe deplin catharsisul vechii tragedii eline: groaznicul care, prin șocul purificator (șoc, firește, amortizat de convenționalismul artei), te vindecă de groază.“

Un lung șir de meditații sînt apoi dedicate compozitorului și creației sale (XVI—XL). Punctul central al evoluției europene a muzicii este fenomenul Bach. În el s-au atins suprema plenitudine și cel mai deplin echilibru — acela în care umanul, intens și vibrant, nu este înghițit de transcendental, dar nici nu se afirmă într-un mod ostentativ și iconoclast. După care urmează o stricare progresivă a acestui echilibru, ceea ce echivalează cu o treptată diminuare a acelei substanțe transcendente care ținea muzica la înălțimile unde este

chemată să planeze prin însăși natura ei. „De ce coboară muzica din înălțimile eterate la care o menținuseră vechii maeștri, pînă la Bach? Deoarece o atrag umanul, pasionalul, teluricul așa cum îl chemau pe Hyperion ce contempla „nemuritor și rece“ din înălțimile stelare, sau pe Lohengrin care-și duce la fel de netulburat viața sub lumina Graalului. Precum aceștia, ea acceptă ca aripile să-i fie îngreunate și să intre în zona de atracție a Pămîntului. Întreaga istorie a muzicii de la Bach și pînă azi nu este altceva decît continua ei adaptare la condițiile Pămîntului și pămîntenilor pe care-i îndrăgește din toată ființa, cu un sentiment nou pentru ea și profund tulburător, precum Lohengrin pe Elsa. Da, desigur, prin această din ce în ce mai vertiginosă coborîre, ea s-a văzut tot mai fastuos înveșmîntată, dar splendorile sonore cu care se îmbogățea, slujeau mai ales exprimării unei dureri ce creștea amenințător. Căci așa-zisa evoluție a limbajului muzical spre forme tot mai complexe și mai noi este inseparabilă de crescînda sfîșiere lăuntrică resimțită de sufletul muzicii și cerîndu-și expresia cea mai fidelă, mai patetică, mai sfredelitoare“. Sînt fără temei pretențiile autorilor de sonorități produse cu ajutorul a tot felul de aparate, de a compune o muzică „la nivelul“ epocii, adică al marilor performanțe cosmice ale științei: „Adevărul e acesta: nu acum devine cosmică muzica, datorită unor mașini ce i-au fost puse la dispoziție de tehnica modernă; ea a fost cosmică înainte ca știința să poată măcar spera că într-o zi omul va ajunge să călătorească prin spații. De fapt ea a fost prima explorare a infinitului lumilor; tot ce săvîrșește azi savantul modern calculînd traiectorii, construind aparate, lansînd sateliți, Bach a făcut-o în spirit cu două secole și jumătate în urmă. Cum așa? — va exclama entuziastul limbajului „modern“, „revoluționar“ și acordat la „ultimele cuceriri“ ale științei. Cu această tonalitate pe care încă Wagner, acum o sută de ani simțea că a depășit-o? Exact așa: cu acel „do major“, care nu este un simplu procedeu de gramatică muzicală, cum lasă să se înțeleagă dascălii plictisiți, ci oglindirea muzical-microcosmică a legilor ce guvernează mișcările și relațiile macrocosmosului, acele mișcări și relații pe care le aveau în vedere cei ce vorbeau în străvechimi despre „muzica sferelor“. Grava decădere spirituală a muzicii este inseparabilă de marile falii și prăbușiri produse în etica compozitorului, ale cărui strădanii nu se mai desfășoară sub semnul fervorii și modestiei: „Supralicitarea senzaționalului: iată legea după care se dezvoltă așa zisa muzică de avangardă, după al doilea război mondial. De ce? Pentru că sloganul „épater le bourgeois“ se dovedește cel mai eficace în dobîndirea faimei care să satisfacă setea de glorie și voința de putere.

Cită megalomanie în modul de a face propaganda! Când reușește să impună unei orchestre (bieții orchestranți! oîți le cunosc suferințele tăcute?!) partitura pe care încă nu s-a uscat cerneala, compozitorul nu se mai mulțumește să anunțe, cu modestie, prima ei audiție, ci vorbește din ce în ce mai frecvent despre „prima audiție mondială”. Dar câte asemenea prime audiții mai sînt urmate și de o a doua audiție? Gloria compozitorului de avangardă se construiește pe un șir de dispariții în neant. Cine mai vorbește azi despre *Polyphonie X* a lui Boulez pe care Antoine Goléa o compara, sub aspectul importanței, cu simfonia *Eroica*!.

Cîteva meditații (XLI—XLVI) au ca subiect creația și manifestările interpretului, pe care-l vedem din ce în ce mai puțin capabil să slujească dezinteresat Muzica, să stea modest în umbra marilor mesaje pe care are cîntea să le aducă la cunoștință omenirii, ca intermediar. Cu toate aspectele ei negative, muzica înregistrată e de natură să determine o înnobilare a interpretului în felul său de a gândi și de a-și concepe menirea. „Înregistrarea este o excelentă școală pentru muzicantul interpret, firește, dacă acesta îi înțelege lecția. Ea îl învață să cînte nepreocupat de succesul exterior și imediat, să-și conceapă publicul ca un partener ideal și invizibil, dacă vreți chiar sub semnul eternității, să-și scoată din propriile-i adîncuri lăuntrice imboldul însuflețitor pe care i l-ar fi dat contactul nemijlocit cu o sală plină. Acestea sînt însă, pentru interpret, tot atîtea prilejuri de a-și spiritualiza arta, ceea ce e sinonim cu înălțarea ei calitativă. Pretind unii: „cutare interpretare sună pe disc atît de frumos deoarece a intervenit măiestria tehnică a inginerului de sunet”. Desigur că acesta din urmă poate să curețe, să șlefuiască, să amplifice, dar genial să fie el și nu va putea face din tine cutărică un Bruno Walter. O înregistrare sună adesea mai convingător decît o interpretare „pe viu” deoarece în studio acționează alte forțe stimulatoare decît în sala de concert, acele forțe care infuzează interpretării un curent de mai înaltă spiritualizare. Când nu se adresează unei anumite săli de la care așteaptă o anumită reacție, muzicianul e incomparabil mai aproape (și nu acesta trebuie să-i fie oare țelul?) de starea de spirit a celui care a compus opera. Căci acesta din urmă — dacă e un veritabil compozitor — stă de vorbă, în singurătatea lui inspirată, cu umanitatea întreagă, cu un public ideal pe care-l simte apropiat inimii sale în ciuda faptului că nu-l vede (așa ne explicăm de ce compozitorii n-au obiectat nicio dată împotriva înregistrărilor: acestea le apăreau mai fidele mesa-

jului lor decât manifestările concertistice unde strălucirea exterioară a interpretului face adesea să se uite meritele compozitorului...)“.

Urmează apoi (XLVII—LVI) o caracterizare a ceea ce trebuie să fie adevărata ascultare a muzicii, adică acea ascultare capabilă să ne pună în contact cu realitatea spirituală din care a izvorât muzica, și să ne transfigureze, să ne purifice, să ne verticalizeze ființa interioară. Este important nu să asculți multă muzică, ci s-o asculți *calitativ*. Non multa sed multum. „Consumul cantitativ de muzică — fie ea cât de bună — este o mare pacoste pentru sufletul bietului meloman (o pacoste de care bineînțeles că nu și-ar da pe deplin seama decât după ce împrejurările l-ar ajuta să se elibereze de ea). Înainte de toate, pentru că îl lipsește de posibilitatea de a asculta Tăcerea — atât cea din lăuntrul lui, cât și cea din afară — care-și are și ea sonoritățile, undele, mesajele ei, nu mai puțin înaripate decât cele care brăzdează văzduhul. A desluși ce începe să se audă în sufletul în care a încetat complet vacanțul sau a contempla lăuntric liniștea unei nopți înstelate pe vîrf de munte — iată o sursă de bucurii în alt fel revelatoare dar nu mai puțin înalte decât cele pe care le nasc în noi simfonia lui Beethoven sau concertul lui Ceaikovski. Neconținută sau excesiva noastră solicitare de către muzica exterioară ne tocește însă sensibilitatea pentru muzica interioară a existenței, ne face treptat incapabili să ne concentrăm asupra tăcerii, al cărei invizibil fir ne conduce spre adevăratele adîncuri ale ființei noastre. Or, nu este trădată în felul acesta însăși rațiunea de a fi a muzicii? Aceasta există — cum de atîtea ori se spune — tocmai pentru a dezvălui gândirii și simțirii noastre dimensiunea abisalului, iar noi, refuzînd să facem experiența tăcerii, nu mai ajungem să coborîm în zona spre care marea muzică ne cheamă (în ciuda consumului ei industrial...). Se săvîrșește aici o greșeală de metodă, o greșeală de a cărei gravitate oricine își poate da seama: ca să facă sufletul nostru apt de zboruri vulturești (zboruri care, în ordinea spirituală, sînt echivalente cufundărilor abisale), muzica trebuie lăsată să lucreze în el, iar această lucrare a ei nu poate avea loc decât atunci cînd îi dăm putința să-și urmeze liniștită cursul prin menținerea conștiinței și prelungirea trăirii intime pe care ne-a prilejit-o audiția ei. Ce facem însă noi? În loc s-o lăsăm a lucra lent dar adînc și sigur în complicatele ramificații ale sufletului, îi oprim înaintarea și îi zădărniciim efectul prin noile cantități pe care o foame nesănătoasă ne ațîță să le tot înghițim“. Este de o însemnătate hotărîtoare să învățăm a menține și prelungi starea interioară la care ne-au ridicat capodoperele muzicii. Altminteri nu vom putea

integra niciodată ființei noastre valorile spirituale ale acestor capodopere. Este, din păcate, ceea ce se întâmplă cu mai toți iubitorii de muzică. Or, „nu izbutești să menții în tine forțele spirituale pe care le-ai simțit emanând de la Bach sau Bruckner, pentru că nu le-ai dat putința să lucreze în tine. Ce faci, de obicei, după ce sonoritățile fizic percepute se sting? În cel mai bun caz comentezi admirativ, de cele mai multe ori te grăbești însă a te întoarce la îndeletnicirile curente. Dar și într-un caz, și în celălalt, muzica este împiedicată să-și continue acțiunea ei în tine, acțiune de adâncime, acțiune de iradiere în lăuntru și impregnare a fibrelor sufletești. O asemenea acțiune poate avea loc numai într-o atmosferă de tăcere interioară, o tăcere care s-o prelungească pe cea din timpul ascultării, o tăcere în care să auzim răsunând grandios în noi ecourile muzicii percepute adineaori în afara noastră. A desluși în tăcerea sufletului, prin auzul interior, aceste ecouri, înseamnă să surprinzi muzica «la lucru» în profunzimile ființei tale pe care încetul cu încetul o va transforma după chipul și asemănarea ei. A nu permite acestor ecouri să se producă, înseamnă să te lipsești de efectul transfigurant al muzicii și să o folosești doar ca drog, refugiu, voluptate. Nu e deloc vorba aici de a întoarce spatele vieții, ci pur și simplu de a ne educa întru prelungirea tăcerii interioare cu care am întâmpinat undele muzicii. Cît să dureze această prelungire? Ideal e desigur ca durata ei să fie egală cu a muzicii ascultate dar, pînă să ajungem la acest ideal, chiar și cîteva minute sînt suficiente pentru ca în noi să înceapă marea prefacere. După care vom reveni la viața de fiecare zi mai puternici și mai puri“. În lumina acestui fel de a vedea lucrurile, sînt examinate unele probleme de pedagogie muzicală: trebuie înnoit radical modul de predare a muzicii în școli, pentru ca această sublimă artă să ajungă a fi iubită și înțeleasă de către copii și adolescenți. Și nu numai în școli, dar și în conservatoare. „Studentul părăsește Conservatorul pentru a trezi dragostea de muzică în cei mai mici fără a avea habar de ceea ce trebuie întreprins pentru a aprinde entuziasm în inimi, pentru a face muzica iubită. Toți ceilalți absolvenți ai Conservatorului pleacă în viață cu o «măiestrie»: de a compune, de a cînta din voce sau dintr-un instrument, de a dirija. Numai viitorul profesor de muzică n-are nici o măiestrie: el știe din toate cîte ceva dar nu știe nimic temeinic. Ce să ne mai mire mediocritatea predării muzicii în școli, cînd din secțiile pedagogice ale Conservatoarelor ies absolvenți care nu află că a aprinde

entuziasmul pentru muzică în sufletul tânăr presupune o înaltă artă: arta de a evoca, de a pune în relief marile valori, de a fi prin întreaga-i atitudine un simbol viu al muzicii."

Ultimele meditații evocă virtuțile profetice ale marii muzici, fac unele considerații despre ceea ce s-a numit — cu o anumită infatuare — „muzică a viitorului" și elogiază puterea muzicii marilor maeștri clasici de a păstra aprinsă în om flacăra idealului. În sfârșit, se arată că pentru a duce pînă la capăt experiența spirituală pe care o reprezintă adevărata înțelegere a muzicii, melomanul trebuie să aibe curajul de a se despărți de această artă, adică de a trece pragul în fața căruia ea îl aduce și dincolo de care poate înainta numai singur, în cea mai desăvîrșită tăcere interioară.

PETITE PHILOSOPHIE DE LA MUSIQUE

RÉSUMÉ

„Petite philosophie de la musique“ exprime — sous la forme d'une suite de soixante méditations — le orédo de l'auteur au sujet de la nature et de la mission de la musique, sa situation dans le monde moderne, l'art de l'interpréter, l'écouter et la comprendre.

Les premières méditations (I—XV) créent le cadre général, l'atmosphère dans laquelle l'auteur déploie son effort de construire et d'exposer cette „petite philosophie de la musique“. Elles sont un éloge de la musique en tant qu'art des essences spirituelles, de la lumière triomphante. Ce n'est que par elle — mais seulement s'il sait l'écouter — que l'homme trouve une possibilité d'accès vers un domaine supérieur de l'existence, où son destin tout entier révèle d'un autre sens. Mais cette vertu n'appartient qu'à la musique véritable, qui est cette réunion de sons par lesquels se manifeste le Moi dans tout ce qu'il a de plus noble et de plus pur ; „l'antimusique“ — phénomène plutôt sonore que musical, portant la marque du chaos de l'âme et de l'esprit, au cœur de notre civilisation moderne — peut être, dans le meilleur des cas, un document humain, un miroir qui permet à l'homme d'aujourd'hui de se confronter avec le chaos de son propre être et intensifie son désir de sortir du marasme. „Le sage ne condamne pas médiocrement la musique, mais il la regarde comme une excellente école d'affermissement spirituel. On pourrait dire que c'est à peine la musique moderne qui reprend pleinement la catharsis de l'ancienne tragédie grecque : l'horrible qui, par son choc purifiant (choc atténué certainement par le conventionalisme de l'art), guérit de la terreur“.

Une longue suite de méditations sont dédiées au compositeur et à sa création (XVI—XL). Le point central de l'évolution européenne de la musique est le phénomène Bach. C'est lui qui a atteint la suprême plénitude et le plus parfait équilibre — à l'intérieur duquel l'humain, intense et vibrant, n'est pas englouti par le transcendant.

mais ne s'affirme non plus de manière ostensible et iconoclaste. Après quoi l'équilibre se brise progressivement, ce qui équivaut à une diminution graduelle de cette substance transcendente qui maintenait la musique à hauteur où elle est appelée à planer par sa nature-même. „Pourquoi la musique descend-elle de cette hauteur éthérée où l'avaient maintenue les vieux maîtres, jusqu'à Bach ? Parce qu'elle est attirée par l'humain, le passionnel, le tellurique tout comme Hypérion qui contemplait „immortel et froid“ les immensités astrales, ou comme Lohengrin qui menait sa vie tout aussi sereinement sous la lumière du Graal. Tout comme eux, elle accepte qu'on lui attache un lest aux ailes pour qu'elle entre dans la zone d'attraction de la Terre. L'histoire de la musique de Bach jusqu'à nos jours n'est autre chose que son adaptation continue aux conditions de la Terre et des êtres terrestres qu'elle aime de tout son cœur, avec un sentiment nouveau et tout à fait bouleversant pour elle, comme Lohengrin aime Elsa. Oui, certainement, au cours de cette descente de plus en plus vertigineuse, elle s'est vue toujours plus fastueusement revêtue, mais les splendeurs sonores dont elle s'enrichissait servaient surtout à exprimer un chagrin qui grandissait d'une façon menaçante. Car l'ainsi-dite évolution du langage musical vers des formes nouvelles et toujours plus complexes ne pourrait être séparée du déchirement intérieur croissant que ressent l'âme de la musique et qui réclame son expression la plus fidèle, la plus pathétique, la plus torturante. On ne saurait trouver aucun fondement dans les prétentions des auteurs de sonorités produites à l'aide de toute sorte d'appareils, de composer une musique „au niveau“ de l'époque, c'est à dire au niveau des grandes performances cosmiques de la science. La vérité repose là : ce n'est pas maintenant que la musique devient cosmique, grâce à des engins que la technique moderne lui a fournis ; elle l'a été avant que la science ne puisse même espérer qu'un jour l'homme parviendra à voyager dans l'espace. En fait, elle a été la première exploration de l'infini des mondes ; tout ce qu'entreprend le savant moderne en calculant des trajectoires, en construisant des appareils, en lançant des spoutniks, Bach l'a fait dans son esprit il y a deux siècles et demi. Comment cela a-t-il été possible ? s'exclamera l'enthousiaste du langage „moderne“, „révolutionnaire“ et accordé aux „dernières conquêtes“ de la science. Serait-ce à l'aide de cette tonalité que Wagner encore, il y a une centaine d'années, sentait avoir dépassée ? Exactement : avec ce „do“ majeur, qui n'est point un simple procédé de grammaire musicale, comme veulent nous le faire comprendre ces maître ennuyés, mais la réflexion musicale-microcosmique des lois qui

gouvernent les mouvements et les relations du macrocosme, ces mêmes mouvements et ces mêmes relations qu'avaient en vue dans les temps jadis ceux qui parlaient de la „musique des sphères“. La grave décadence spirituelle de la musique est inséparable des grandes failles et chutes produites dans l'éthique du compositeur, dont les efforts ne se dérouleront plus sous le signe de la ferveur et de la modestie. „Renchérir le sensationnel“ : voici la loi qui gouverne le développement de l'ainsi-dite musique d'avant-garde après la seconde guerre mondiale. Et pourquoi ? Parce que le slogan „épater le bourgeois“ prouve être le plus efficace pour acquérir la célébrité qui puisse satisfaire la soif de la gloire et la vanité du pouvoir. Quelle mégalomanie dans cette façon de se faire la propagande ! Lorsqu'il a réussi à imposer à un orchestre (pauvres orchestrans ! combien d'entre nous connaissent leurs souffrances muettes ? !...) la partition dont l'encre n'a pas encore séché, le compositeur ne se contente plus d'annoncer, avec modestie, sa première audition, mais parle de plus en plus souvent de „première audition mondiale“. Mais combien d'entre elles sont suivies d'une deuxième audition ? La gloire du compositeur d'avant-garde se construit sur une suite de disparitions dans le néant. Qui parle encore aujourd'hui de „Poliphonie X“ de Boulez, qu'Antoine Goléa comparait, sous l'aspect de l'importance, à la symphonie *L'Héroïque* !

Quelques méditations (XLI—XLVI) ont pour sujet la création et les manifestations de l'interprète, que nous voyons de moins en moins capable de servir d'une manière désintéressée la Musique, de rester modestement dans l'ombre des grands messages qu'il a l'honneur d'apporter, en intermédiaire, à la connaissance de l'humanité. Malgré ses aspects négatifs, la musique enregistrée détermine un annoblissement de l'interprète dans sa manière de penser et de concevoir sa mission. „L'enregistrement est, sans doute, une excellente école pour le musicien interprète, à condition qu'il en ait assimilé la leçon. Il lui apprend à jouer sans être préoccupé du succès extérieur et immédiat, à envisager son public en partenaire idéal et invisible, si vous voulez, sous le signe de l'éternité même, à tirer de ses propres profondeurs intimes de l'âme, l'essor vivifiant que lui aurait provoqué le contact direct avec une salle tout pleine. Mais ce ne sont, pour l'interprète, que tout autant d'occasions de spiritualiser son art, ce qui est synonyme à son élévation qualitative. Certains disent : „telle interprétation est si belle parce que c'est la maîtrise de l'ingénieur du son qui y est intervenue“. Ce dernier peut certainement purifier, polir, amplifier, mais quelque génial qu'il soit, il ne parviendra jamais à faire de quelconque un Bruno Walter. Un enregistrement est souvent plus

convaincant qu'une interprétation „sur le vif“ parce que dans un studio il y a d'autres forces stimulatrices qui agissent que dans la salle de concerts, c'est à dire des forces qui transmettent à l'interprétation un courant de spiritualisation plus élevée. Lorsqu'il ne s'adresse pas à une certaine salle dont il attend une certaine réaction, le musicien est incomparablement plus près (et n'est-ce pas justement là son but ?) de l'état d'âme de celui qui a composé l'oeuvre. Car ce dernier — s'il est un compositeur véritable — s'entretient, dans sa solitude inspirée, avec l'humanité tout entière, avec un public idéal qu'il sent là, auprès de son coeur, bien qu'il ne le voie pas (ainsi nous nous expliquons pourquoi les compositeurs n'ont jamais objecté aux enregistrements : ceux-ci leur apparaissaient comme plus fidèles à leur message que les représentations concertistiques où l'éclat extérieur de l'interprète fait souvent qu'on oublie les mérites du compositeur...).

Vient ensuite (XLVII—LVI) une caractérisation de ce que doit être la véritable audition de la musique, c'est à dire cette audition capable de nous mettre en contact avec la réalité spirituelle où naît la musique et de nous transfigurer, nous purifier, nous verticaliser notre être intérieur. Il est important non pas d'écouter beaucoup de musique, mais de l'écouter *qualitativement*. Non multa sed multum. „La consommation quantitative de la musique — quelque bonne qu'elle soit — est une grande calamité pour l'âme du pauvre mélomane“ (une calamité dont, bien sûr, il ne se rendrait pleinement compte qu'après que les circonstances l'auront aidé à s'en libérer). En premier lieu parce qu'elle le prive de la possibilité d'écouter le Silence — tant celui du dedans que celui du dehors — qui a, lui aussi, ses sonorités, ses ondes, ses messages propres, d'une hardiesse égale à ceux qui sillonnent dans l'éther. Percevoir ce qui commence à être entendu dans l'âme où le vacarme a complètement cessé, ou contempler intérieurement, sur le sommet d'une montagne, le calme d'une nuit au ciel plein d'étoiles — voici une source de joies autrement révélatrices mais encore non moins élevées que celles que font naître en nous la symphonie de Beethoven ou le concerto de Tchaïkovski. Notre incessante ou excessive sollicitation opérée par la musique extérieure à l'existence nous émousse la sensibilité pour la musique intérieure à l'existence, nous rend graduellement incapables de nous concentrer sur le silence, dont le fil invisible nous conduit vers les véritables profondeurs de notre être. Or, de cette manière, ne trahit-on pas la raison même d'être de la musique ? La musique existe — comme on le dit si souvent — justement pour révéler à notre pensée et à nos sens la dimension de l'abîme, tandis que, tout en refusant l'expé-

rience du silence, nous n'arrivons plus à descendre dans cette zone vers laquelle nous appelle la grande musique (bien qu'elle soit consommée industriellement...). On commet là une erreur de méthode, une erreur de la gravité de laquelle n'importe qui peut se rendre compte : afin de rendre notre âme apte pour des volées au-dessus des cimes (volées qui, dans l'ordre spirituel, sont équivalentes aux submersions abyssales), la musique doit être laissée agir sur l'âme, et cette action de la musique ne peut avoir lieu que si nous lui offrons la possibilité de suivre tranquillement son cours par le maintien conscient et la prolongation de l'émotion intime que nous a occasionnée son audition. Mais nous ? Au lieu de la laisser agir lentement mais profondément et en toute sûreté dans les ramifications compliquées de l'âme, nous arrêtons son avancement et nous annihilons son effet par de nouvelles quantités qu'une faim malsaine nous tente encore et toujours d'ingurgiter. Il est d'une importance décisive d'apprendre à maintenir et à prolonger l'état d'élévation intérieure que nous ont fait atteindre les chefs-d'œuvre de la musique. Or, on ne réussit pas à maintenir en soi les forces spirituelles qu'on a senti émaner de Bach ou de Bruckner, parce qu'on ne leur a pas offert la possibilité d'agir sur le moi. Que fait-on, d'habitude, après que les sonorités perçues physiquement se sont éteintes ? Dans le meilleur des cas on fait des commentaires admiratifs, le plus souvent on se hâte de retourner à ses occupations courantes. Mais dans les deux cas on empêche la musique de continuer son action à l'intérieur du moi, son action de profondeur, son action d'irradiation vers le dedans et d'impregnation des fibres de l'âme. Une telle action ne peut se produire que dans l'atmosphère d'un silence intérieur, un silence qui prolonge celui accompagnant l'audition, un silence dans lequel nous puissions entendre résonner majestueusement les échos de la musique réceptée tout à l'heure en dehors de nous-mêmes. Déceler dans le silence de l'âme, grâce à l'ouïe intérieure, ces échos, signifie surprendre la musique „à l'œuvre“ dans les profondeurs de notre être qu'elle transformera, petit à petit, d'après son image. Ne pas permettre à ces échos de se produire signifie se priver de l'effet transfigurant de la musique et l'utiliser uniquement comme drogue, refuge, volupté. Il ne s'agit nullement là de tourner le dos à la vie, mais tout simplement de nous éduquer en vue de prolonger le silence intérieur par lequel nous avons accueilli les ondes musicales. Combien devrait durer cette prolongation ? L'idéal serait que sa durée soit égale à la durée de la musique écoutée mais, jusqu'à ce que nous ayons atteint cet idéal, même quelques minutes suffisent pour que la grande transformation s'opère en

nous. Après quoi nous reviendrons à la vie de chaque jour plus forts et plus purs. Partant de ce point de vue, on examine certains problèmes de pédagogie musicale : il faut renouveler radicalement l'enseignement de la musique dans les écoles, afin que cet art sublime arrive à être aimé et compris par les enfants et les adolescents. Et non seulement dans les écoles, mais aussi dans les conservatoires. „L'étudiant quitte le conservatoire pour éveiller l'amour de la musique chez les plus petits mais sans avoir la moindre idée de ce qu'il doit entreprendre pour déclencher l'enthousiasme dans les cœurs, pour rendre la musique *aimée*. Tous ceux qui sont sortis du conservatoire acquièrent un „talent“ dans leur vie : de composer, de chanter ou de jouer, de diriger. Il n'y a que le futur professeur de solfège à n'avoir aucun talent : il sait un peu de tout mais ne possède rien à fond. Alors pourquoi serions-nous étonnés par la médiocrité de l'enseignement de la musique dans les écoles, lorsque les sections pédagogiques du Conservatoire produisent des futurs professeurs qui n'ont point appris que, déclencher l'enthousiasme pour la musique dans une âme jeune, suppose *un grand talent* : le talent d'évoquer, de mettre en relief les grandes valeurs, d'être par son attitude tout entière un symbole vivant de la musique“.

Les dernières méditations, évoquant les vertus prophétiques de la grande musique, contiennent des considérations au sujet de ce qu'on a appelé — avec une certaine infatuation — „la musique de l'avenir“ et font l'éloge de la force de la musique des grands maîtres classiques au point de conserver le feu de l'idéal dans l'homme. Enfin, on soutient que, pour mener à bout l'expérience spirituelle que représente la compréhension véritable de la musique, le mélomane doit avoir le courage de se séparer de cet art, c'est à dire de franchir le seuil devant lequel elle l'amène et au-delà duquel il ne peut aller que tout seul, dans le plus parfait silence intérieur.

KLEINE MUSIKPHILOSOPHIE

INHALTSANGABE

„Die kleine Musikphilosophie“ drückt in einer Reihe von sechzig Meditationen das Kredo des Autors aus, im Zusammenhang mit der Natur und Sendung der Musik, ihrem Platz in der modernen Welt, die Kunst sie zu interpretieren, sie zu hören und zu verstehen.

Die ersten Meditationen (I—XV) schaffen den allgemeinen Rahmen, die Atmosphäre, in der die Bemühungen des Autors entfaltet werden, diese „kleine Musikphilosophie“ aufzubauen und vorzustellen. Es ist ein Lob der Musik als Kunst der geistigen Essenzen, des triumphierenden Lichtes. Durch sie findet der Mensch — aber nur wenn er sie zu hören versteht — eine Möglichkeit des Zugangs zu einer höher gelegenen Ebene der Existenz, wo sein Schicksal sich einen neuen Sinn enthüllen soll. Diese Tugend trägt aber nur authentische Musik in sich, das heißt diejenige Fügung von Lauten durch die sich das menschliche „Ich“ in seinem edelsten und reinsten Wesen offenbart. Die „Antimusik“ — eine Erscheinung, die mehr sonor als musikalisch ist, die den Stempel des seelischen und geistigen Chaos der modernen Zivilisation trägt — kann im besten Falle ein Dokument für die Menschheit sein, ein Spiegel, der dem heutigen Menschen erlaubt sich mit dem Chaos aus seiner eigenen Seele zu konfrontieren, der ihm die Sehnsucht nach der Flucht aus der Entmutigung steigert. Der Weise verurteilt nicht auf billige Art die „Antimusik“, sondern betrachtet sie als eine ausgezeichnete Schule der seelischen Härtung. Wir könnten sogar sagen, daß erst die moderne Musik gänzlich den katharsis der altgriechischen Tragödie wieder erschließt: das Entsetzliche, das durch den reinigenden Schock (Schock, der selbstverständlich durch den Konventionalismus der Kunst gedämpft wird) vom Entsetzen heilt.

Eine lange Reihe von Meditationen sind dann dem Komponisten und seiner Schöpfung gewidmet (XVI—XL). Der Mittelpunkt der europäischen Entwicklung der Musik ist das Phänomen Bach. In ihm

wurde die höchste Fülle und das vollendeteste Gleichgewicht erreicht — dasjenige in dem das Menschliche, intensiv und pathetisch, nicht vom Transzendentalen verschlungen wird, aber auch nicht herausfordernd und bilderstürmerisch wirkt. Dann wird dieses Gleichgewicht allmählich gestört, was eine stufenmäßige Verminderung derjenigen transzendentalen Substanz bedeutet, die die Musik auf den Höhen hielt, wohin sie durch ihre Natur selbst zu schweben berufen wurde. „Warum sinkt die Musik herab, aus den ätherischen Höhen, wo sie die alten Meistern bis Bach zu bewahren wußten? Weil sie vom Humanen, vom Leidenschaftlichen, vom Irdischen angezogen wird, so wie Hyperion, „der unsterblich und kalt“ Beschauende, oder Lohengrin, der genauso ruhig sein Leben unter dem Zeichen des Graals führte, vom Irdischen angezogen wurden. Genauso wie auch diese willigt sie ein, daß ihre Flügel erschwert werden um in die Zone der irdischen Anziehungskraft zu gelangen. Die ganze Geschichte der Musik von Bach bis heute ist nichts anders als eine fortdauernde Anpassung an die Bedingungen der Erde und der Erdbewohner, welche sie mit Leib und Seele liebt, mit einem für sie ganz neuen und tief aufwühlenden Gefühl, so wie Lohengrin Elsa liebte. Ja, gewiß sah sie sich durch dieses blitzschnelle Herabsinken immer prunkvoller bekleidet, aber die klangvollen Herrlichkeiten mit denen sie sich bereicherte dienten vor allem zum Ausdruck eines Leides, das drohend anwuchs. Denn die sogenannte Entwicklung der musikalischen Ausdruckweise zu immer komplexeren und neueren Formen ist unzertrennlich von der zunehmenden inneren Zerrissenheit der Musik, die ihren treuesten, pathetischsten und durchgehendsten Ausdruck fordert. Ganz unbegründet sind die Ansprüche der Autoren von Sonoritäten, die mit verschiedenen Aparaten erzeugt werden, Musik entsprechend dem Niveau der Epoche zu komponieren, das heißt entsprechend der kosmischen Leistungen der Wissenschaft. „Die Wahrheit ist folgende: nicht *jetzt* wird die Musik kosmisch, dank einiger Maschinen, die ihr von der modernen Technik zur Verfügung gestellt wurden; sie war kosmisch bevor die Wissenschaft auch nur hoffen konnte, daß einmal der Mensch durch den Weltraum fahren wird. Übrigens war sie die erste Erforschung der unendlichen Welt. Alles, was heute der moderne Wissenschaftler durch die Berechnung von Flugbahnen, durch den Bau von Aparaten und Satelliten verwirklicht, hatte Bach zweieinhalb Jahrhunderte früher im Geiste geschaffen. Wieso? — wird der von der modernen Ausdruckweise Begeisterte, der Revolutionär, der Kenner der letzten Errungenschaften der Wissenschaft ausrufen — mit dieser Tonalität, die Wagner schon hundert Jahre früher als überholt

empfang. Genau so: mit dem C-dur, der nicht nur ein einfaches Verfahren der musikalischen Grammatik darstellt, wie die gelangweilten Lehrmeister meinen, sondern die musikal-mikrokosmische Widerspiegelung der Gesetze ist, die die Bewegungen und Beziehungen des Makrokosmos regieren, diejenigen Bewegungen und Beziehungen, die man im Auge hatte, als man in uralten Zeiten von der „Sphärenmusik“ sprach. Der folgenschwere geistige Verfall der Musik ist unzertrennlich von den großen Brüchen und Stürzen in der Ethik des Komponisten, dessen Bemühungen sich nicht mehr unter dem Zeichen der Inbrunst und der Bescheidenheit entfalten: „Die Überschätzung des Sensationellen“, das ist das Gesetz nach dem sich die sogenannte „Avangardmusik“ nach dem zweiten Weltkrieg entwickelt. Warum? Weil die Losung: „épater le bourgeois“ die erfolgreichste scheint, um Berühmtheit, zum Stillen des Dranges nach Ruhm und Macht zu erreichen. Was für ein Größenwahnsinn in der Propaganda! Wenn es ihm gelingt einem Orchester (die armen Mitglieder des Orchesters! Wer kennt ihr stilles Leiden?) die Partitur, auf der die Tinte kaum getrocknet ist, aufzuerlegen, dann begnügt sich der Komponist nicht mehr ihre Uraufführung zu verkünden, sondern man spricht immer öfter von einer „Welterstvorstellung“. Und wie vielen solcher Erstvorstellungen nicht Zweitvorstellungen folgen?... Der Ruhm des avangardistischen Tondichters entsteht aufgrund eines wiederholten Verschwindens ins Nichts. Wer spricht heute noch von der „Poliphonie X“ von Boulez, deren Bedeutung Antoine Goléa mit der Symphonie *Ereica* verglich?“

Einige Meditationen (XLI—XLVI) behandeln die Schöpfung und die Stellungnahme des Interpreten, den wir immer weniger fähig sehen, der Musik selbstlos zu dienen, bescheiden im Schatten der hohen Botschaft, die er als Übermittler die Ehre hat, sie der Menschheit zur Kenntnis zu bringen. Trotz ihrer negativen Aspekte macht die aufgenommene Musik eine Veredlung der Denkweise des Interpreten möglich, eine Veredlung in der Art und Weise seine Bestimmung zu erinnern. „Die Aufnahme ist eine ausgezeichnete Schule für den Musiker als Interpret, selbstverständlich wenn dieser die Lektion versteht. Sie lehrt ihn spielen ohne den äußeren und sofortigen Erfolg zu beachten, das Publikum als einen idealen und unsichtbaren Partner zu betrachten, vielleicht sogar unter dem Zeichen der Ewigkeit, aus seinen eigenen inneren Tiefen den beseelenden Ansporn zu entfernen, den ihm der direkte Kontakt mit einem vollen Saal verliehen hätte. Diese sind aber für den Interpreten genau so viele Gelegenheiten sich die Kunst zu vergeistigen, was synonym mit einer qualitativen Erhö-

hung ist. Manche meinen es sei der technischen Meisterschaft des Toningenieurs zu verdanken, daß die und die Interpretation auf der Schallplatte so schön klingt. Selbstverständlich kann dieser reinigen, schleifen, Töne verstärken, aber selbst wenn er genial wäre könnte er nie aus jemanden, einen Bruno Walter machen. Eine Aufnahme klingt oft überzeugender als eine direkte Interpretation, weil im Studio andere anregende Kräfte wirken als im Konzertsaal, diejenigen Kräfte die einen höheren Grad von Geistigkeit in die Interpretation hineinströmen lassen. Wenn er sich nicht an einem bestimmten Saal wendet, von dem er eine bestimmte Reaktion erwartet, befindet sich der Musiker (und soll nicht gerade dieses das Ziel sein?) der seelischen Stimmung des Komponisten viel näher. Denn dieser letztere, wenn er ein authentischer Komponist ist, spricht in seiner eingebungsreichen Einsamkeit mit der ganzen Humanität, mit einem idealen Publikum, dem er sich nahe fühlt, obwohl er es nicht sieht (so erklären wir uns auch die Tatsache, daß die Komponisten nie gegen Aufnahmen waren: diese schienen ihnen, ihrer Botschaft treuer zu bleiben als die Konzertvorstellungen, wo der äußere Glanz des Interpreten die Verdienste der Komponisten in Schatten stellt...)“.

Es folgt (XLII—LVI) eine Charakterisierung dessen, was das eigentliche Hören der Musik sein soll, das heißt jenes Hören, das fähig ist, uns mit der geistigen Wirklichkeit, der die Musik entsprungen ist, in Kontakt zu bringen, uns zu verklären, zu läutern und unser Innerstes aufzuwühlen. Wichtig ist nicht die Quantität sondern die Qualität der gehörten Musik. „Non multa sed multum.“ Der quantitative Verbrauch an Musik — so gut sie auch sei — ist ein großes Unglück für die arme Seele des Musikfreundes (ein Unglück dessen er sich, erst nachdem die Umstände ihm helfen würden, sich von ihm zu befreien, bewußt würde). Vor allem weil er ihm die Möglichkeit nimmt, das Schweigen zu hören — sowohl das aus seinem Inneren als auch das von außen-welches auch seine Klangbilder, seine Schallwellen, seine Botschaften hat, die nicht weniger beschwingt sind als diejenigen die den Himmel furchen. Es ist eine Quelle von Freuden, das entziffern zu können, was man in der Seele, wo das Getöse ganz aufgehört hat, zu hören vermag, oder die Ruhe einer Sternennacht auf Bergespitzen verinnerlicht zu bewundern — Freuden, in einem anderen Sinn aufschlußreich, aber nicht minder erhaben, als die die Beethovens Symphonie oder das Konzert von Tschaiowski in uns hervorruft. Unsere stetige oder übermäßige Inanspruchnahme durch die Musik von außen stumpft unsere Empfindsamkeit für die Musik unserer inneren Existenz, sie macht uns langsam unfähig, uns auf das Schweigen zu konzentrieren, dessen unsichtbarer

Faden uns zu den wahren Tiefen unseres Wesens führt. Ist wohl aber auf diese Art nicht gerade die Gesetzmäßigkeit der Musik verraten? Diese besteht, wie man es oft zu sagen pflegt, eben um unserer Denkkraft und unserem Gefühl die Dimensionen des Unendlichen zu enthüllen, aber wir kommen nicht mehr dazu, in die Tiefe hinabzusteigen, wohin uns die echte Musik ruft, weil wir uns weigern das Schweigen zu erleben (und das trotz des industriellen Konsums). Man macht hier einen methodischen Fehler, einen Fehler von dessen Folgen sich jeder Rechenschaft geben kann. Um unsere Seele für den Adlerflug vorzubereiten, (Flug, der auf geistiger Ebene dem Abstieg in die endlose Tiefe gleichgesetzt werden kann) muß man der Musik die Möglichkeit geben, in ihr zu wirken, und das kann nur dann geschehen, wenn wir ihr erlauben, ruhig ihren Weg zu gehen, indem wir das intime erleben, das die musikalische Aufführung in aus veranlaßt hat, bewußt aufrechterhalten und verlängern. Was machen aber wir? Anstatt sie langsam aber tief und sicher in die komplizierten Verzweigungen unserer Seele eindringen zu lassen, hemmen wir ihr Vorrücken, vereiteln ihre Wirkungen durch die neuen Quantitäten, die wir, von einem ungesunden Hunger getrieben, stets verschlingen. Es ist von einer entscheidender Bedeutung zu lernen, wie die innere Stimmung, zu der uns die Meisterwerke der Musik führten, aufzubewahren und zu verlängern ist. Anders werden wir uns die geistigen Werte dieser Meisterstücke nie aneignen können. Leider geschieht das allen Musikfreunden. Und es gelingt uns nicht, die geistigen Kräfte, die von Bach und Bruckner ausströmten, in uns zu behalten, weil sie nicht die Möglichkeit hatten, in unserer Seele zu wirken. Was macht man gewöhnlich, nachdem die physisch wahrgenommenen Töne verschallen? Im besten Fall kommentiert man mit Bewunderung, meistens ist man aber beeilt, zu den tagtäglichen Beschäftigungen zurückzukehren. Aber sowohl im einen, wie auch im anderen Fall wird die Musik verhindert ihre Wirkung auszuüben, eine Wirkung in die Tiefe, eine innere Bestrahlung und Imprägnierung der seelischen Fasern. Eine solche Wirkung kann nur in einer Atmosphäre des inneren Schweigens stattfinden einer Fortsetzung des Schweigens während der musikalischen Aufführung, ein Schweigen in dem wir den Widerhall der eben, von außen, gehörten Musik großartig erschallen hören. Dieses Echo, durch das innere Hören, im Schweigen der Seele wahrzunehmen, bedeutet das, durch die Musik hervorgerufene, Umformen des eigenen Wesens zu entdecken. Die Entstehung dieses Echos verhindern, bedeutet Verzicht auf die verklärende Wirkung der Musik.

Das würde bedeuten, sich der Musik nur als Rauschgift, Zuflucht oder Woolust zu bedienen. Das heißt nicht, daß man den Rücken dem Leben kehren soll, sondern daß man sich bemühen soll, das innere Schweigen, mit dem wir die Musik erwartet haben, zu verlängern. Wie lange diese Verlängerung dauern soll? Ideal wäre freilich, daß ihre Dauer, der, der gehörten Musik, gleich sei, aber bis man dahin gelangt, genügen sogar ein paar Minuten, damit in uns die große Umwandlung beginnt. Nachher werden wir zum tagtäglichen Leben stärker und seelisch reiner zurückkehren. Von diesem Standpunkt aus werden einige Fragen der Musikpädagogik geprüft: Die Methoden des Musikunterrichts in den Schulen müssen radikal erneuert werden, damit diese erhabene Kunst von den Kindern und von den Jugendlichen verstanden und geliebt wird. Und nicht nur in den Schulen, sondern auch in den Konservatorien.

Der Student verläßt das Konservatorium, um in den jungen Seelen Liebe für die Musik zu erwecken, ohne die geringste Ahnung zu haben, von dem was gemacht werden muß, um in den Herzen Begeisterung zu entfachen, um die Musik geliebt zu machen. Alle anderen Absolventen des Konservatoriums treffen ins Leben mit einer „Meisterschaft“: zu singen, ein Instrument zu spielen, zu dirigieren. Nur der zukünftige Musiklehrer besitzt keine Meisterschaft. Er kann von allem etwas und kann nichts gründlich. Wie kann uns die Mittelmäßigkeit des Musikunterrichts in den Schulen noch wundern, wenn die Absolventen der pädagogischen Abteilungen des Konservatoriums nicht wissen, daß zum Entfachen der Begeisterung für Musik in den jungen Herzen, eine hohe Kunst vorauszusetzen ist: Kunst zu veranschaulichen, die großen Werte hervorzuheben, durch das ganze Verhalten eine lebendiges Symbol der Musik zu sein“.

Die letzten Meditationen preisen die prophetischen Tugenden der großen Musik, machen einige Bewertungen über das, was man — nicht ohne einen gewissen Dünkel — „Musik der Zukunft“ genannt hat, und rühmen die Kraft der Musik, der großen Klassiker, die im Menschen die Flamme des Ideals zu erhalten weiß. Schließlich wird gezeigt, daß, um diese geistige Erfahrung das heißt das eigentliche Verstehen der Musik, bis zu Ende zu führen, der Musikfreund den Mut haben muß, sich von dieser Kunst zu entfernen, daß heißt die Schwelle zu übertreten, bis zu der ihn die Musik brachte, und jenseits derer er nur alleine, in dem vollkommensten inneren Schweigen weitergehen kann.

CUPRINS

MICĂ FILOSOFIE A MUZICII

I Răspunderea și dificultățile celui cărui destinul i-a hărăzit misiunea de a comenta muzica	6
II Despre fenomenul sonor cărui în mod inadecvat i se dă numele de muzică	9
III Clasicii rămân mereu supremul etalon, iar dorul după ei triumfă peste atracția ineditului	13
IV Prin Muzică nu putem găsi fericirea, ci, în cel mai bun caz, drumul spre ea	16
V Aidoma lui Faust care coborîse pînă-n stratul original al „mumelor“, muzica ne transportă pe planul „esențial“ al existenței	19
VI Cum ne arată Beethoven că viața e un act solemn .	21
VII Sensul muzicii nu în sunete sălășluiește, ci dincolo de ele	24
VIII Transformată în divertisment și exilată în sala de concert, muzica își vede compromisă menirea . .	26
IX Devenit patimă, consumul de muzică slăbește sufletul	29
X Ce înseamnă repetarea temelor pentru unificarea noastră sufletească	32
XI Cine știe să asculte, descoperă secretul concentrării meditative	35
XII A ne fi călăuză luminoasă în labirintul tenebros al suferinței : unul din marile rosturi ale muzicii . . .	37
XIII În care se arată că, deși greu de suportat pentru nervi, „antimuzica“ poate fi o școală a călirii sufletești	40

XIV Ce trebuie înțeles prin : „a iubi muzica“	43
XV De ce a coborât muzica din înălțimile eterate la care au menținut-o vechii maeștri, până la Bach ?	46
XVI Muzicianul și adevărul vieții, sau cum se poate transforma în tragică amăgire dorința de a spune adevărul	49
XVII Pentru ca muzica să devină din nou frumoasă, adică muzicală, compozitorul trebuie să redescopere bucuria	52
XVIII Unde și cum trebuie căutată „profunzimea“ expresiei muzicale	55
XIX Despre ambițiile cosmice ale compozitorului modern și cosmicitatea reală a muzicii de odinioară	58
XX Despre o anumită noapte și strălucirile ei înșelătoare	61
XXI Avangarda nu cunoaște scrupule etice în ofensiva pe care a dezlănțuit-o	64
XXII Necesitatea curajului în creație și metamorfozele lui de-a lungul timpurilor	67
XXIII Francisc din Assisi, păsările și Muzica	70
XXIV Ce semnifică producția sonoră elaborată cu ajutorul mașinii sau în spiritul ei	73
XXV Pentru ce era Mozart preferatul lui Einstein	75
XXVI Cum făcea matematică Bach în operele sale și cum înțelege Xenakis matematica muzicală	77
XXVII Ce a însemnat pentru evoluția muzicii descoperirea făcută de doctorul Freud	80
XXVIII Ce a avut de câștigat forma muzicală prin fecundarea ei de către spiritul literar	83
XXIX De ce nu priveau cu simpatie Hegel și Schopenhauer inspirația literară a compozitorului	86
XXX Prin ce i-a putut indigna Wagner pe Tolstoi și Nietzsche	89
XXXI Muzică ilustrativă și muzică pură sau mesajul mereu actual al lui Bruckner	92
XXXII Transformarea muzicii din artă a esențelor în artă a lucrurilor	95

XXXIII	Poetul și pictorul înțeleg azi specificul și sensul muzicii mai bine decât compozitorul	98
XXXIV	Atracția compozitorului spre zgomot și urmările ei pentru evoluția limbajului muzical	101
XXXV	Rolul violenței în muzică și triumful ei de rău augur	104
XXXVI	Cum a încurajat teatrul modern transformarea Muzicii în Antimuzică	107
XXXVII	De la meteorologie prin psihologie la demonologie	110
XXXVIII	Ispitirea Euterpei de către Lucifer	113
XXXIX	De ce coboară Manfred în împărăția lui Ahriman sau vizionarismul lui Ceaikovski	116
XL	Între „Hyperion” și „Oedip” : o filosofie românească a muzicii	119
XLI	Muzica i-ar putea face pe oameni mai buni, dacă ei ar lăsa-o să lucreze în sufletul lor	122
XLII	Cînd vine în fața publicului său, interpretul săvîrșește, în numele Muzicii și spre gloria ei, o ofrandă muzicală	125
XLIII	Are ceva de suferit ascultarea muzicii prin intervenția tehnicii ca mijlocitoare între interpret și public ?	128
XLIV	Golirea sălilor de concert ca formă a luptei publicului împotriva mediocrității	131
XLV	Aureolarea individualității a viciat adînc sufletul muzicii și pe cel al muzicianului	134
XLVI	De ce îi este atît de greu artistului să înțeleagă că gloria cea adevărată vine aceluia care nu o caută	137
XLVII	Muzica se sufocă azi de prea multă știință sau elogiul diletantismului	142
XLVIII	Poate muzica să tămăduiască bolile sufletului nostru ?	145
XLIX	Cine vrea să-și fortifice sufletul prin muzică, să nu introducă în el cantități, ci calități, mai bine zis esențe muzicale	148
L	Pentru ca muzica să ni se poată cu adevărat adresa, gîndurile noastre trebuie să amuțească	151

LI Ce trebuie să facem după ce sunetele muzicii s-au stins ?	154
LII Învăţînd să dialoghezi cu muzica, deprinzi arta de a sta de vorbă cu oamenii	157
LIII Ce-i este îngăduit şi ce nu-i este îngăduit muzicii să facă din noi	160
LIV Profesionalizarea a perfecţionat limbajul muzicii, dar totodată a secătuit-o de viaţă	163
LV Cum l-ar putea apăra muzica pe copil de primejdiile unei anumite educaţii	166
LVI Muzica nu-ţi va vorbi cîtă vreme nu ştii ce întrebări să-i pui	169
LVII Compozitorul ca prevestitor al viitorului şi viitorul muzicii	172
LVIII Frecventarea marii muzici — inegalabilă şcoală a năzuinţei spre ideal	174
LIX Poate spune că a înţeles cu adevărat mesajul muzicii doar cel care are curajul să se despartă la timp de ea	177
LX Fizionomia muzicii la proporţiile ei reale, adică aşa cum apare ea în contextul unei existenţe ce năzuieşte la realizarea spirituală de sine	181

LA HOTARUL DINTRE MUZICĂ ŞI CUVÎNT

Shakespeare	186
Novalis	205
Schumann şi Liszt (Sau despre poetizarea romantică a muzicii).	218
Wagner	231
Hanslick (Sau despre reacţia antipoetică în estetica muzicală a secolului romantic)	266
Proust	281
Thomas Mann	297
Călinescu	306
Rezumat	312
Résumé	318
Inhaltsangabe	324

Lei 10

editura eminescu

